

# فن والأدب

تأليف / ديفيد لودج  
ترجمة / ماهر البطوطي





# الفن الروائي

تأليف : ديفيد لودج

ترجمة : ماهر البطوطي







**المشروع القومي للترجمة**

**إشراف : جابر عصفور**

– العدد : ٢٨٨

– الفن الروائي

– ديفيد لودج

– ماهر البطوطي

– الطبعة الأولى ٢٠٠٢

**ترجمة كاملة لكتاب :**

**THE ART OF FICTION**

**تأليف : David Lodge**

**صادر عن دار نشر : Viking**

**1993**

---

**حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة**

**شارع الجبلية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤**

**El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo**

**Tel : 7352396 Fax : 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com**



---

تهدف إصدارات المشروع القومي للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .



## ( المحتويات )

7	..... البداية ... ( جين أوستن )
15	..... المؤلف المتطفل ... ( جورج إليوت ، وإ . م . فورستر )
19	..... التشويق ... ( توماس هاردى )
23	..... السرد الشفاهى فى سن المراهقة ... ( ج . د . سالنجر )
27	..... رواية الرسائل ... ( مايكل فرين )
31	..... وجهة النظر ... ( هنري جيمس )
37	..... اللغز ... ( رديارد كبلنج )
43	..... الأسماء ... ( بيثيد لودج )
49	..... تيار الوعى ... ( فرجينيا وولف )
55	..... المونولوج الداخلى ... ( جيمس جويس )
61	..... إزالة الألفة ... ( شارلوت برونتى )
65	..... الإحساس بالمكان ... ( مارتين إيميس )
71	..... القوائم ... ( ف . سكوت فتزجيرالد )
77	..... تقديم الشخصية ... ( كريستوفر إيشروود )
81	..... المفاجأة ... ( وليم ماكبيس تاكرى )
85	..... الانتقال الزمنى ... ( موريل سبارك )
91	..... القارئ فى النص ... ( لورانس ستيرن )
95	..... الطقس ... ( جين أوستن ، وتشارلز ديكنز )
101	..... التكرار ... ( إرنست همنجواى )
107	..... النثر المنمق ... ( فلاديمير نابوكوف )
113	..... التناس ... ( جوزيف كونراد )
121	..... الرواية التجريبية ... ( هنرى جرين )
127	..... الرواية الكوميدية ... ( كنجزلى إيميس )
131	..... الواقعية السحرية ... ( ميلان كونديرا )
135	..... البقاء على السطح ... ( مالكولم برادى )



139	التصوير والتقرير ... ( هنرى فيلدينج )
143	الإخبار بأصوات مختلفة ... ( هاى ويلدون )
144	حس من الماضى ... ( چون فاووز )
153	تخيل المستقبل ... ( جورج أودويل )
157	الرمزية ... ( د . هـ ، لورانس )
161	القصة المجازية ... ( سمويل بتلر )
165	التجلى ... ( چون أباديك )
169	المصادفة ... ( هنرى جيمس )
175	الراوى غير الموثوق به ... ( كازو إيشيجورو )
179	المستغرب ... ( جراهام جرين )
	الفصول ... إلخ ... ( توبياس سموليت ، ولورانس الستيرن ، وسير
183	والتر سكوت ، وجورج إليوت ، وجيمس جويس )
191	التليفون ... ( إفلين وو )
197	السيريالية ... ( ليونورا كارنجتون )
201	السخرية ... ( أرنولد بينيت )
205	الدافع ... ( جورج إليوت )
209	المدة الزمنية ... ( نونالد بارتم )
213	التضمين ... ( وليام كوبر )
217	العنوان ... ( جورج جيسنج )
221	الأفكار ... ( أنتونى بيرجس )
225	الرواية غير الخيالية ... ( توماس كارلايل )
231	القصة داخل القصة ... ( چون بارت )
237	غير المؤلف ... ( إيجار ألان بو )
241	البناء السردي ... ( ليونارد مايكلز )
245	التردد ... ( سمويل بيكيت )
249	النهاية ... ( چين أوستن ، ووليام جولدنج )



( ١ )

## البداية

بدأت " إيمًا وودهاوس " - بوسامتها ومهارتها وراثتها ومعيشتها في بيت مريح ولطف معشرها - كأنها قد ملكت ناصية بعض أفضل ما في هذا الوجود من النعم ، ولقد عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاماً في هذه الدنيا ولم يثر حزنها أو ضيقها إلا أقل القليل .

كانت صغرى ابنتين لوالد من أكثر الآباء ودًا ورعاية ، وأصبحت - نتيجة زواج أختها - سيدة البيت منذ مرحلة مبكرة جداً ؛ فقد ماتت أمها منذ زمن طويل لا تذكر معه منها سوى نكريات غير واضحة عن ملاطفاتها لها ، وشغلت مكانها امرأة رائعة عملت كمربية لها ، وأصبحت بالنسبة لها أقرب ما تكون بالأم في حبها لابنتها .

قضت مس تايلور ست عشرة سنة مع أسرة السيد وودهاوس ، كانت فيه الصديقة أقرب منها إلى المربية ، تفدق حبها على الابنتين على حد سواء ، ولكن على إيمًا بصفة خاصة ، كان الأمر بينهما أشبه بالود الذي ينشأ فيما بين أختين ، وحتى قبل أن تكف مس تايلور عن العمل فيما كان يفترض أنه منصب المربية ، كان طبعها الهادئ لا يسمح لها أن تفرض أية قيود ، وبعد أن زالت ظلال التسلط منذ مدة طويلة ، عاشتا معاً كصديقتين صدوقتين ، وإيمًا تفعل ما بدا لها ، كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساساً إلا بأرائها هي .

كانت المخاطر الحقيقية التي تكمن في وضع إيمًا هي القوة التي تضفيها عليها طريقتها الخاصة في تناول الأمور ، وطبعها الذي يجعلها تبالغ في تقديرها لنفسها بعض الشيء ، كانت تلك هي المساوئ التي تهدد متعتها بالخطر ، بيد أن الخطر لم يكن ظاهراً في الوقت الحاضر ، ولذلك لم ترق تلك المساوئ بالمرّة إلى مستوى المصائب .

وجاء الأسى ، الأسى اللطيف ، ولكن لون أي إزعاج يعكّر صفوها ، فقد تزوجت مس تايلور .

جين أوستن : إيمًا ( ١٨١٦ )



إنها أشد ما سمعت من القصص حزناً ، كنا نعرف أسيرة " أشيرنام " طوال تسعة مواسم في بلدة " ناوهايم " و ربطت بيننا ألفة شديدة ، أو بالأحرى معرفة فضفاضة وسهلة ولكنها حميمة مثل علاقة القفاز الطرى باليد ، وقد عرفنا أنا وزوجتي الكابتن أشيرنام وزوجته كأحسن ما يمكن للمرء أن يعرف شخصاً آخر ، ومع ذلك - بمعنى آخر - لم نكن نعرف عنهما أى شيء ، واعتقد أن هذه الحالة لا يمكن أن تحدث إلا مع بنى الإنجليز ، أولئك الذين أكتشف - حتى اليوم - حين أجلس كيما أستخلص ما أعرفه عن هذه المسألة المحزنة أنني لا أعرف شيئاً عنهم على الإطلاق ، لم أكن قد زرت إنجلترا منذ ستة أشهر مضت ، ولم أكن قد سبرت غور القلب الإنجليزي ، لم أكن أليفاً إلا بالضحل من الأمور .

فورد مادوكس فورد : الجندي الحميد ( ١٩١٥ )



متى تبدأ رواية من الروايات ؟ هذا سؤال تصعب الإجابة عليه ، كالسؤال عن الوقت الذى يتحول فيه الجنين البشرى إلى إنسان ، ومن المؤكد أن خلق رواية من الروايات نادراً ما يبدأ حين يخط المؤلف بقلمه أول كلماتها ، أو يدقها على الآلة الكاتبة ؛ ذلك أن معظم الكُتَّاب يضعون مخططاً للعمل المبدئى ، حتى ولو كان هذا المخطط فى أذهانهم فحسب ، والكثير منهم يعدون أساس قصصهم بعناية طوال أسابيع أو أشهر ويضعون رسوماً بيانية للحبكة ، ويؤلفون ملخصاً لحياة شخصياتهم ، يملأون كراسات بالأفكار والإطار العام والمواقف والطرائف التى يستمدون منها مادتهم عند عملية الكتابة ولكل كاتب طريقته الخاصة فى العمل ، فـ « هنرى جيمس » قد وضع ملاحظات لروايته " أسلاب بوينتون " تكاد تقارب الرواية نفسها حجماً وأهمية ، كما أعتقد أن "مورييل سباك " كانت تعكف على التفكير فى مفهوم أى رواية جديدة لها ولا تشرع فى الكتابة على الورق حتى تكون قد استخلصت عنواناً وجملة افتتاحية ترضى عنهما .

بيد أن الرواية - بالنسبة للقارئ - تبدأ دائماً بعبارتها الافتتاحية ( التى يمكن بالطبع ألا تكون أول عبارة قد خطها المؤلف أصلاً ) ، ثم العبارة التالية ، فالعبارة التى تليها ... وهكذا ، وثمة سؤال آخر يصعب الإجابة عليه وهو : متى تنتهى بداية رواية ما ، هل تنتهى بنهاية أول فقرة ، أو أول عدة صفحات ، أو الفصل الأول ؟ ومهما كان التعريف الذى يضعه المرء لبداية رواية ما ، فإنها تمثل عتبةً تفصل العالم الواقعى الذى نعيش فيه عن العالم الذى يصوره الروائى ، وعلى ذلك فإنها ينبغى - كما يجدر القول - أن " تجذب القارئ إلى داخلها " .

وليس هذا بالعمل الهين ، فنحن لا نعرف بعدُ نبرة صوت المؤلف ، ولا المدى الذى يصل إليه محصوله اللغوى ، ولا عاداته فى تكوين الجمل ، ونحن فى البداية نقرأ أى كتاب ببطء وتردد ؛ فثمة معلومات كثيرة يجب أن نستوعبها ونتذكرها ، مثل أسماء الشخصيات ، وعلاقات بعضهم ببعض ، وتفاصيل الزمان والمكان فى السياق ، إذ لا يمكن تتبع القصة دون استيعاب كل هذه الأشياء ، هل سيستحق الكتاب كل هذا العناء ؟ ومعظم القراء سوف يعطون المؤلف مهلة عدة صفحات على الأقل قبل أن يقرروا الخروج من عتبة الكتاب ، ومع ذلك ، فى المثالين اللذين قدمناهما سابقاً ، لا يكاد يوجد مجال للتردد فى المضى قدماً فى القراءة ؛ فنحن قد " جذبنا " أول عبارة فى كلا النصين .



فافتتاحية جين أوستن مثال كلاسيكى : واضحة ، موزونة ، موضوعية ، ذات مغزى ساخر يتخفى تحت قفاز مخملى ناعم من الأسلوب ، انظر إلى المهارة التي تهيئها أول عبارة لسقوط البطلة ، فحبكة الرواية ستكون عكس حبكة قصة سندريلا الشهيرة : الانتصار في النهاية للبطلة التي لا تلقى التقدير المناسب ، تلك الحبكة التي جذبت خيال « جين أوستن » سابقاً من روايتها " الكبرياء والهوى " حتى " متنزه مانسفيلد " ؛ ذلك أن " إيماً " هي الأميرة التي لا بد من إذلالها قبل أن تعثر في النهاية على السعادة الحقة ، فالمؤلفة تستخدم كلمات " وسيمة " ( بدلا من الصفة التقليدية جميلة أو حسنة - وربما كان في ذلك إحياء بالقوة الذكرية في هذه الصفة الجامعة للجنسين ) ، و " ماهرة " ( وهو اصطلاح غامض لوصف الذكاء ، وأحيانا ما يطلق على نحو يقلل من القيمة ، مثل " ماهرة أكثر من اللازم " ) و " ثرية " بكل ما في هذه الصفة من ارتباطات بالكتاب المقدس وبالأمثال المتعلقة بالمخاطر الأخلاقية للثروة : فهذه الصفات الثلاثة ، التي اجتمعت معاً على نحو رقيق ( حاول أن تعيد ترتيبها لترى موقع التركيز والجرس الصوتي ) تلخص زيف سعادة إيماً البادية ، فبعد أن عاشت ما يقرب من واحد وعشرين عاماً في هذه الدنيا ولم يثر حزنُها أو ضيقها إلا أقل القليل ، كانت تنتظرها صحوة عنيفة ، وكان على إيماً - وقد ناهزت الحادي والعشرين من عمرها ، وهو السن التقليدي للرشد - أن تتحمل المسؤولية عن حياتها ، وكان هذا يعنى - بالنسبة لفتاة تنتمى إلى المجتمع البورجوازي في أوائل القرن التاسع عشر - أن تقرر ما إذا كانت ستتزوج ، وبمن تتزوج ، وإيماً حرة على نحو غير عادى بالنسبة لذلك الموضوع ، إذ إنها بالفعل " سيدة " المنزل ، وهو ظرف يرجح أن يولد فيها غطرسة ؛ خصوصاً وأنها نشأت على يد مربية قدمت لها حب الأم لكن لم تفرض عليها النظام الذي تفرضه الأم على بناتها .

ويتضح هذا أكثر في الفقرة الثالثة ؛ بيد أنه من المهم في الوقت نفسه أننا نبدأ في سماع صوت إيماً نفسها في الخطاب ، وكذلك صوت الراوى الموضوعى الحكيم : " كان الأمر بينهما أشبه بالود الذى ينشأ فيما بين أختين " ؛ " عاشتا معاً كصديقتين صدوقتين " ، ويبدو أننا نسمع في مثل هاتين العبارتين وصف إيماً الراضى عن النفس لعلاقتها بمربيته ، وهى علاقة سمحت لها أن تفعل ما يحلو لها ، والبناء الساخر لنهاية الفقرة ، " كانت تقدر رأى مس تايلور حق التقدير ، ولكنها لم تكن تلتزم أساساً



إلا بآرائها هي " ، يوازن على نحو متسق بين عبارتين تتناقضان منطقياً ، وبذلك يبين العيب في شخصية إيماً الذي يذكره الراوى صراحة في الفقرة الرابعة ، وبزواج مس تايلور تبدأ الرواية الأصلية : ذلك أن إيماً - وقد حُرمت صحبة مس تايلور ومشورتها الناضجة - تتخذ صديقة شابة لها هي هارييت ، وتخلع عليها حمايتها مما يشجعها على الاغترار بنفسها ، وحين تقوم إيماً بدور الخاطبة لهارييت ينتج عن ذلك عواقب وخيمة .

أما الجملة الافتتاحية الشهيرة لرواية « فورد مادوكس فورد » فهي حيلة واضحة لجذب اهتمام القارئ ، إذ هو يكاد يجذبنا بها من ياقاتنا إلى داخل القصة ، ولكن على الفور يغمر القصة شيء غامض وغير مباشر ، وهما صفتان من الصفات التي تتسم بهما الحداثة ، نوع من القلق إزاء اكتشاف حقيقة مترقبة ، من هو ذلك الشخص الذي يخاطبنا ؟ إنه يتكلم بالإنجليزية وإن كان هو نفسه غير إنجليزي ، لقد عرف الزوجين الإنجليزيين اللذين كانا - فيما يبدو - موضوع " أشد القصص حزناً " لمدة تسع سنوات على الأقل ، ومع ذلك فهو يذكر أنه لا يعرف أى شيء عن الإنجليز حتى لحظة روايته تلك ، وتوحى كلمة " سمعت " في الجملة الأولى أنه سيروى قصة شخص آخر ، بيد أنه يتلو ذلك على الفور تقريباً ما يعنى ضمناً أن الراوى - ربما وزوجته - كانا جزءاً من القصة ، كان الراوى يعرف الزوجين أشبرنهامز معرفة حميمة - ولا يعرفهما على الإطلاق ، ويتم إضفاء بعض المنطق على هذه التناقضات بوصفها من نتاج الشخصية الإنجليزية ، والفرق بين المظهر والواقع في مجال سلوك أبناء الطبقة المتوسطة الإنجليزية ؛ ولهذا فإن هذه البداية تعطى ملامح موضوع مشابه لرواية " إيماً " ، رغم أنها تخلف ملامح توجس تراجيدي و ليست كوميدي ، وتتكرر صفة الحزن قرب نهاية الفقرة ، كما أن هناك كلمة رئيسية أخرى هي القلب ( واثنان من الشخصيات يعانيان من مرض مفترض في القلب ، وكل الشخصيات تعاني من اضطراب حياتها العاطفية ) تسقط بكل ثقلها في الجملة قبل الأخيرة .

ولقد استخدمتُ استعارة القفاز كي أصف أسلوب « جين أوستن » ، وهو أسلوب يؤكد ذاته بطرق منها تجنب أى استعارة ( والاستعارة هي أساساً مجاز شعري ، يقف على طرفي نقيض من العقل والإدراك المباشر ) ، وتذكر استعارة القفاز نفسها بالفعل في الفقرة الافتتاحية لرواية " الجندي الحميد " ، برغم اختلاف المعنى . فهي هنا تعنى السلوك الاجتماعي المهذب ، والعادات السهلة ، وإن كانت الحكومة ، التي



تصاحب الوفرة وحسن الذوق ( يذكر هنا النوع الجيد من القفزات ) ، ولكن ثمة إلماح إلى وجود إخفاء خادع أو " تغطية " . وسرعان ما تُفسر بعض الألفاظ التي أثّرت في الفقرة الأولى - عن طريق أمور منها ، على سبيل المثال ، أن الراوى أمريكى يعيش في أوروبا ، بيد أن موثوقية شهادته ، والنفاق المزمّن الذى تتصف به بقية الشخصيات سيكونان من المواضيع الحاسمة في هذه القصة ، القصة الأشد حزنًا .

وهناك ، بالطبع ، طرق أخرى عديدة لبدء رواية ما ؛ وستتاح الفرصة أمام القراء الذين يتصفحون هذا الكتاب ، للتعرف على بعضها ، لأننى قد قمت فى كثير من الأحوال باختيار الفقرة الافتتاحية فى الروايات والقصص لتصوير جوانب أخرى فى الفن الروائى ( فهذا يعينى من مشقة تلخيص الحبكة ) ، بيد أنه قد يكون من المناسب تبين مدى الإمكانات فى ذلك المجال ، فالرواية يمكن أن تبدأ بوصف مسهب للخلفية الطبيعية أو الحضريّة التى ستكون للرواية ، وهو ما يسميه نقاد الأفلام بعملية الإخراج : ومثال ذلك ، الوصف القاتم لمنطقة " إجدون هيث " فى بداية رواية " عودة ابن البلدة " لتوماس هاردى ، أو وصف إ . م . فورستر لـ " تشاندرابور " ، فى نشر جميل يليق بدليل سياحى ، فى بداية روايته " طريق إلى الهند " . وقد تبدأ رواية فى وسط محادثة ، مثل رواية إيفلين هوو " حفنة من تراب " ، أو الأعمال المميزة لأيفى كومتون - بيرنيت ، وهى قد تبدأ بتقديم الراوى لنفسه على نحو أسر : " ادعنى إسماعيل ! " ( موبى ديك لهرمان ملفيل ) ، أو بإيماءة عنيفة للتقليد الأدبى للسيرة الذاتية : " ... قد يكون أول شيء تريد معرفته هو أين ولدت وكيف كانت طفولتى الشقية وماذا كان يعمل والدائ قبل أن ينجبانى ، وكل ذلك الكلام الفارغ من النوع الوارد فى قصة « دافيد كوبرفيلد » ، ولكننى لا أشعر بأى ميل إلى الحديث من ذلك ( الحارس فى الحقول لـ ج . د . ساليانجر ) . وقد يبدأ الروائى بخطوة فلسفية - " الماضى هو بلد أجنبى : إنهم يقومون بأشياء مختلفة هناك " ( الواسطة لـ ل . ب . هارتلى ) ، أو تصوير الشخصية فى مأزق حرج منذ أول عبارة : " عرف هيل أنهم يعتزمون قتله قبل أن يصل إلى برايتون بثلاث ساعات " ( حلوى برايتون لجراهام جرين ) ، وتبدأ كثير من الروايات بـ " قصة إطارية " تشرح كيف تم العثور على القصة الرئيسية ، أو أن تُحكى القصة لجمهور متخيل ، ففي رواية كونراد " قلب الظلمات " ، يقوم راوٍ مجهول بوصف مارلو وهو يقص تجاربه فى الكونغو لحلقة من الأصدقاء



الجالسين على سطح مركب شراعى فى خليج نهر التيمز ( ويبدأ مارلو قائلاً " وهذا أيضاً هو أحد الأماكن المظلمة على الأرض " ) ، ورواية هنرى جيمس " دورة اللولب " تتألف من مذكرات امرأة متوفاة ، يجرى قراءتها بصوت عالٍ أمام عدد من الضيوف فى حفل فى منزل ريفى ، كانوا يتسلون بالاستماع إلى قصص الأشباح ، وحصلوا فيما يبدو على أكثر مما كانوا يتوقعون ، ويبدأ كنجزلى إيميس رواية الأشباح " الرجل الأخضر " بمزيج بارع من " دليل الطعام اللذيذ " : " ما إن يقهر المرء دهشته لعثوره على خان أصيل على مبعدة ٤٠ ميلاً من لندن - و ٨ أميال من الطريق السريع - حتى تزداد دهشته لنوعية الطعام فيه ، الذى يتصف أيضاً بإنجليزيتة الصميمة ... " . وتبدأ رواية إيتالو كالفينو " لو أن مسافراً فى ليلة شتاء " هكذا : " إنك على وشك أن تبدأ قراءة رواية إيتاو كالفينو الجديدة لو أن مسافراً فى ليلة شتاء ، " . وتبدأ رواية جيمس جويس " مائتم فينيجان " فى وسط الجملة : " نهر يجرى ، عبر حواء وأدم ، من انحراف الشاطئ إلى منحنى الخليج ، يحملنا بطريق دائرى مناسب إلى قلعة كاسل وما حولها مرة ثانية " ، أما أول الجملة ، فهي تختتم الكتاب : " طريق وحيد محبوب على طول " - فيعيدنا بذلك إلى البداية مرة أخرى ، مثل إعادة دوران المياه فى البيئة من النهر إلى البحر إلى السحاب إلى الأمطار إلى البحر ، ومثل الإنتاج الذى لا نهاية له من المعانى الذى توفره قراءة الروايات .







( ٢ )

## المؤلف المتطفل

بقطرة واحدة من الحبر يستخدمها كمرآة ، كان الساحر في مصر القديمة يتعهد بأن يكشف لأي زائر تقوده إليه المصانفة رؤى الماضي البعيد ، وهذا هو ما أتعهد القيام به لك أنت أيها القارئ ، فبنقطة الحبر هذه التي في طرف ريشتي سوف أعرض أمامك ورشة " جوناثان بيرج " الفسيحة ، وهو نجار وبناء في قرية " هيسلوب " ، كما كانت عليه في يوم ١٨ يونيو عام ١٧٩٩ من ميلاد سيدنا المسيح .

جورج إليوت : آدم بيد ( ١٨٥٩ )

بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يتحامل القارئ عليها لذلك ، كانت محطة تشيرنج كروس تمثل دائماً فكرة اللانهاية ، فموقعها ذاته - في انزوائها قليلاً خلف بهاء " سان بانكراس " المطواع - لم يكن يوحى بأنها تقدم تعليقاً على مابية الحياة ، وكان هذان القوسان العظيمان ، بلا لون أو اكتراث ، ويحتضنان بينهما ساعة ليس فيها أي جمال ، يمثلان مدخلاً مناسباً يقودان إلى مغامرة أبدية يمكن أن تعود نتائجها على المرء بالرخاء ، ولكنها بالتأكيد لن تتبدى في لغة الرخاء العادية ، فإذا كنت ترى أن هذا سخف فتذكّر أن مارجريت ليست هي التي تحكى لك عنه ، ولأسارعن فأقول لك إن الوقت كان متسعاً أمامهما ليلحقا بالقطار ، وإن مسز مانت قد حجزت مقعداً مريحاً في اتجاه السير وإن كان بعيداً عن القاطرة ؛ وإن مارجريت ، عندما عادت إلى " ويكهام بليس " ، قد فوجئت بالبرقية التالية :

انتهى كل شيء ، ودبت لو لم أكتب قط ، لا تقولى لأحد . هيلين .

ولكن العمة جولى كانت قد نهبت ، ولا قوة هناك قاهرة على إرجاعها ، ولا إيقافها .

إ . م . فورستر ، هواردز إند ( ١٩١٠ )



أبسط طريقة لرواية قصة هي حكايتها بصوت الراوى ، الذى يمكن أن يكون ذلك الصوت المجهول فى القصص الشعبى (كان يا ماكان ، فى سالف العصر والأوان ، أميرة فى غاية الجمال) أو بصوت شاعر الملاحم (مثلا : فرجيل " إننى أتغنى بالسلاح والإنسان " ) أو صوت المؤلف الذى يستودع القراء السر ، ويصطحبهم فى قصته ويصدر حكمه ومواعظه ، كما هو الحال فى القصص الكلاسيكى من « هنرى فيلدنج » إلى « جورج إليوت » .

ففى بداية رواية آدم بيد ، عمّد جورج إليوت ، بحيلة بلاغية لبقة عن نقطة الخبر التى تمثل مرآة ووسيطاً على حد سواء ، إلى تحويل عملية الكتابة إلى نوع من الحديث ، خطاب مباشر وإن كان حميماً للقارئ ، تدعونا فيه إلى الدخول " عبر عتبة " الرواية ، وبصورة أدق عبر عتبة ورشة " جوناثان بيرج " . وهى تقارن ضمناً بين طراز قصصها ذى الخصوصية الدقيقة والتاريخية المتفحصة ، وبين كشوفات السحر والشعوذة المبهمة ، وليس لشذرة المعلومات عن أساليب السحرة المصريين أى وظيفة أخرى ، بيد أنها لا تخلو من أهمية فى حد ذاتها ، فنحن لا نقرأ القصص على أية حال من أجل الحكاية فحسب ، ولكن كيما نوسع من معرفتنا بالعالم وفهمنا له ، ولذلك فإن أسلوب سرد المؤلف يناسب بالتحديد إدراج هذا النوع من المعرفة الموسوعية والحكمة الماثورة .

بيد أنه مع بدايات القرن العشرين ، أصبح صوت المؤلف المتطفل غير مرغوب فيه ، بسبب انتقاصه من وهم الواقعية وتقليله من الكثافة الانفعالية للتجربة التى يتم تقديمها ، عن طريق تشتيت الانتباه إلى عملية السرد ، وهو أيضا يدعى نوعاً من الحجية من التواجد فى كل مكان فى الوقت نفسه ، وهو الأمر الذى لا يستطيع عصرنا الذى ساد فيه الشك والنسبية أن يخلعه على أى شخص ، لذلك فقد نحت القصة الحديثة إلى كبت صوت المؤلف أو إزالته تماماً ، عن طريق تقديم الحدث من خلال وعى الشخصيات ، أو إسناد مهمة السرد ذاتها إليهم ، وحين يجرى استخدام صوت المؤلف المتطفل فى القصة الحديثة ، يتم ذلك عادةً بشيء من الحرج الساخر ، كما فى القطعة السابقة من رواية " هواردن إند " ، وهذه القطعة ترد فى ختام الفصل الثانى ، حين تعتمد " مارجريت شليجل " عضوة جمعية " بلومزبرى " ، بعد أن سمعت أن أختها هيلين " قد وقعت فى غرام " هنرى ويلكوكس " ابن أحد أقطاب الصناعة من محدثى الثراء ، إلى إرسال عماتها مسز " مانت " لتستقصى الأمر .

وهواردن إند رواية تعنى بتصوير حالة إنجلترا ، وإن رؤية هذا البلد بوصفه كلاً عضوياً يمتلك ماضياً ، زراعياً فى أساسه ، ذا ثراء روحى كبير ، ومستقبلاً تحفه



المشاكل وتظلله حركة التجارة والصناعة ، وكل ذلك يخلع أهمية تصويرية على الشخصيات وعلى علاقاتهم ، ويبلغ هذا الموضوع ذروته الحالة فى الفصل التاسع عشر ، حين يطرح المؤلف ، من فوق تلأل " بيربك " ذات الذرى العالية ، السؤال عما إذا كانت إنجلترا تنتمى لهؤلاء الذين خلقوا ثروتها وقوتها أم " لهؤلاء الذين ... رأوها على نحو ما ، رأوا الجزيرة كلها على الفور ، راقدة كالجوهرة فى بحر فضى ، مبحرة كسفينة تحمل أرواحاً هائمة ، وأسطول العالم الجسور يصحبها نحو الأبدية " .

ومن الواضح أن كلاً من المؤلف ومارجريت ينتميان إلى فريق أصحاب الرؤى ، فاللانهاية التى تربط مارجريت بينها وبين محطة " تشيرنج كروس " تعادل الأبدية التى تبهر نحوها سفينة إنجلترا ، فى حين تنتمى المادية والرخاء اللذان تنتقدهما " كنجز كروس " إلى عالم آل ويلكوكس ، ويستبين التضامن فى الشعور بين المؤلف والبطلة بوضوح فى الأسلوب ، فالانتقال إلى زمن الماضى ( " كان يوحى " و " كانا مدخلين مناسبين " ) هو وحده الذى يميز أفكار مارجريت ، من ناحية القواعد النحوية ، عن صوت المؤلف . ففورستر يقوم بدور الحامى لبطلة روايته علانية ، أو زيادة عن اللزوم كما قد يقول البعض .

وعبارتان مثل " بالنسبة لمارجريت ، وأرجو ألا يحمل ذلك القارئ على الغضب عليها ... " و " فإذا كنت ترى أن هذا سخف ، فتذكر أن مارجريت ليست هى التى تحكى لك عنه " . هما حركتان خطرتان ، تقتربان من خلق الأثر الذى يسميه " إرفنج جوفمان " " كسر الإطار " - حين يتم التعدى على قاعدة أو عرف يحكم نوعاً معيناً من التجربة ، وتقدم مثل هاتين العبارتين بجلاء ما يتطلبه منا الإيهام بالواقع عادة أن نقمعه أو نزليه ، وهو إرداكننا أننا نقرأ رواية عن أشخاص وأحداث من وحي الخيال .

وهذه الوسيلة محببة من قبل كُتَّاب ما بعد الحداثة ، الذين ينبذون الإيمان بالواقعية التقليدية عن طريق كشف القناع عن كل ما فى جعبتهم من التركيبات القصصية ، خذ على سبيل المثال ، هذا التطفل المذهل من المؤلف فى وسط رواية جوزيف هيلر " ثمين كالذهب " ( ١٩٨٠ ) :

ومرة أخرى وجد " جولد " نفسه على أهبة تناول الغداء مع أحدهم - سبوتى واينروك - وقفزت الفكرة إلى رأسه أنه يقضى وقتاً أكثر من اللازم يأكل ويتحدث فى هذا الكتاب ، لم يكن فى الإمكان جعله يفعل أكثر من هذا ، لقد كنت أضعه فى الفراش



كثيراً مع " أندريا " بينما أقصى زوجته وأولاده إلى خلفية الكتاب ... ولا بد أنه سيقابل قريباً مدرّسة لديها أربعة أطفال وسيقع فى غرامها لشوشته ، ولسوف ألوح له عن قريب بالوعد المثير بأن يصبح أول وزير خارجية يهودى للبلاد ، وهو وعد لم أكن أنوى الوفاء به .

إن فورستر لا يقوض على هذا النحو الجذرى إيهام الحياة الواقعية الذى تولده قصته ، ويدعونا لكى نبدى اهتماماً متعاطفياً مع شخصياته ومصائرهم عن طريق الإشارة إليهم بوصفهم أناساً حقيقيين ، ولهذا فما غرضه من لفت النظر إلى الهوة التى تفصل بين تجربة مارجريت وبين سرده لهذه التجربة ؟ إنى أرى أنه ، عن طريق الإشارة الى وظيفته البلاغية كمؤلف على نحو ساخر به شىء من اللوم الذاتى ، يحصل على تصريح بالانغماس فى خطابات بلاغية مسهبة يقدمها المؤلف عن التاريخ والميتافيزيقا ( مثل رؤيا إنجلترا من على تلال " بيربك " ) وتنتشر فى طول الرواية وعرضها ، والذى كان يعتبرها أساسية لموضوعها المستهدف ، ذلك أن الفكاكة إدمئة هى وسيلة فعالة لتجنب ما يحتمل من استجابة القارئ التى تتمثل فى قوله " ابعد عنها " ! والتى يثيرها هذا النوع من التعميمات المقدمة من المؤلف ، وفورستر يسخر أيضاً من مقاطعة الزخم السردى الذى تسببه بالضرورة مثل هذه المقطوعات ، بأن يعتمد متحرّجاً إلى " التعجيل " بالعودة إلى الحكاية ، وينهى فصله بأثر طيب من التشويق ، ولكن التشويق موضوع مستقل .



( ٣ )

### التشويق

فى البداية ، حين لم يكن الموت يبدو محتملا لدى " نايت " لأنه لم يقترب أبداً منه ، لم يستطع أن يفكر فى أى شىء فى المستقبل أو أى شىء يرتبط بالماضى ، لم يكن أمامه إلا أن يراقب فى صرامة الجهود التى تبذلها الطبيعة كي تضع حداً لحياته ، وأن يجاهد لإحباط تلك الجهود ..

ولما كان الجرف يشكل سطحاً داخلياً من جزء من تشكيل أسطوانى مجوف ، السماء فى أعلاه والبحر أسفله ، يحيط بالخليج بما يشبه نصف دائرة ، كان بوسع أن يرى السطح العمودى ينعرج عن يمينه وشماله ، وألقى بنظره بعيداً عن تلك الواجهة ، وتحقق على نحو أدق من الخطر الذى تمثله له ، كان الشر يكمن فى كل مظهر من مظاهرها ، وكان هذا الشكل فى صميمه المعادى يمثل الدمار والخراب .

ويأخذ ذلك الترابط فى الأحداث التى يعمل عالم الجمار على تعذيب عقل الإنسان بها حين يتوقف برهة فى لحظات الترقب ، كان أمام عين " نايت " حفرة متحجرة منفصلة من الصخرة على نحو نقش بارز ، كان كائنًا له عينان ، وحتى فى تلك الساعة ، كانت العينين ، وقد ماتتا وتحولتا إلى حجر ، ترقبانه الآن ، كانت الحفرة واحدة من تلك القشريات البدائية المسماة " تريلويايتس " ، ومع أن ملايين السنين كانت تفصل بينها وبين " نايت " ، فقد بدا كما لو أنهما قد التقيا فى مكان موتهما ، كانت الشئ الوحيد الذى وقع عليه بصره ، ويمثل كائنًا كانت تنبض فيه حياة وله جسم يتوجب إنقاذه ، فى الوضع نفسه الذى كان فيه " نايت " الآن .

توماس هاردي : عينان زرقاوان ( ١٨٧٣ )



الروايات ماهى إلا سرد ، والسرد - مهما تكن وسائطه : الكلمات ، أو الفيلم السينمائي ، أو الصور الهزلية - يجذب اهتمام جمهوره عن طريق إثارة أسئلة فى أذهانهم ، وتأخير الإجابة عليها ، والأسئلة فى عموميتها تنقسم إلى نوعين ، الأسئلة المتعلقة بالسببية ( مثلاً : من فعل هذا ؟ ) والأسئلة المتعلقة بالزمنية ( مثلاً : ما الذى سيحدث بعد ذلك ؟ ) ، ونماذج هذين النوعين ، فى أبسط شكل ، هى على التوالى ، القصص البوليسية التقليدية ، وقصص المغامرات ، والتشويق عامل يرتبط على وجه الخصوص بقصص المغامرات ، وبالهجين المتكون من القصة البوليسية وقصة المغامرات ، المعروف بقصص الإثارة ، ومثل تلك الحكايات السردية تتوخى وضع البطل أو البطلة مراراً فى مواقف تحفها المخاطر الشديدة ، مما يثير فى القارئ انفعالات الخوف والقلق من النتائج المحتملة ، فيتعاطف بذلك مع الشخصيات .

ولما كان التشويق يرتبط ارتباطاً خاصاً بأشكال القصة الشعبية ، فإن الروائيين الأدبيين فى الفترة الحديثة كانوا ينظرون إليه دائماً بازدراء ، أو على الأقل نظرتهم إلى الشئ الأدنى ، ففى " عوليس " مثلاً ، فرض جيمس جويس أحداثاً تافهة لا تخلص إلى نتيجة وتقع فى يوم واحد فى مدينة دبلن الحديثة ، على قصة عودة " أوديسيوس " من حرب طروادة ، وهى قصة بطولية ومكتملة على نحو مرضٍ ، وهو يلمح بذلك إلى أن الواقع أقل إثارة وأكثر إبهاماً من الأحداث التى يرمى القصص التقليدية أن يقنعنا به . ولكن كان هناك دائماً كتّاب محترمون ، خاصة فى القرن التاسع عشر ، قاموا عن قصد باستعارة أساليب توليد عنصر التشويق من القصص الشعبى وحولوها إلى ما يحقق أغراضهم .

وتوماس هاردى أحد هؤلاء الكتّاب ؛ فقد كانت أولى رواياته واسمها " حلول يائسة " ( ١٨٧١ ) وهى رواية " إثارة " ، بأسلوب " ويلكى كولينز " ، وثالث رواياته : « عينان زرقاوان » ( ١٨٧٣ ) ، بها عناصر أكثر غنائية وتحليلاً نفسياً ، وقد استمدتها من الفترة التى كان يتودد فيها إلى زوجته الأولى فى محيط رومانسى فى شمال « كورنوال » ، والتى كانت أقرب الروايات المحببة إلى سيد قصص السيرة الذاتية : « مارسيل بروسست » .



ولكن هذه لرواية تقدم مشهداً كلاسيكياً من مشاهد التشويق هو - على حد علمي - من خيال المؤلف الخصب ، والكلمة ذاتها (suspense) مشتقة من الكلمة اللاتينية التي تعنى " يعلق " ؛ ولا يمكن أن يكون هناك موقف أكثر توليداً للتشويق من رجل معلق من أطراف أصابعه على سطح جرف هار ، لا يستطيع الصعود إلى مكان آمن ؛ ومنه جاء المصطلح النوعي cliffhanger الذى يعنى حرفياً " المعلق على شفا جرف هار " \* .

وما حدث هو أنه فى منتصف رواية " عينان زرقاوان " تقريباً ، تقوم " ألفرايد " بطلة الرواية الشابة المتقلبة الأطوار نوعاً ما ، وابنة قسيس " كورنيش " ، بحمل تلسكوب إلى قمة جرف يشرف على قناة " بريستول " ، كيما ترى السفينة التى تقل المهندس المعماري الشاب ، الذى عقد خطبته عليها سرّاً ، من الهند إلى وطنه ويصحبها " هنرى نايت " صديق زوجة أبيها ، وهو رجل ناضج ذو اهتمامات فكرية ، ويحاول خطب ودها بينما هى تشعر بالذنب إذ بدأت تنجذب إليه ، وبينما هما يجلسان على قمة الجرف ، تُطير الريح قبعة " نايت " نحو الحافة ، وحين يحاول استعارتها ، يجد أنه لا يستطيع صعود المنحدر الزلج الذى ينتهى بهوة عمقها مئات الأقدام ، وتزيد محاولات " ألفرايد " المتهورة الوضع سوءاً . وبينما تعود هى إلى منطقة الأمان ، تدفع به دون قصد أقرب إلى الهاوية . وبينما كان " نايت " ينزلق فى بطاء بوصة وراء بوصة ... يثب وثبة أخيرة يائسة نحو أكمة مزروعة ، هى آخر نقطة من الحشائش الذابلة تظهر بعدها الصخرة بكل عريها . وأوقف هذا من سقوطه . وأصبح " نايت " الآن معلقاً من ذراعيه ... " ( التسطير مضاف ) ، وتختفى " ألفرايد " من ناظرى " نايت " ويفترض أنها قد ذهبت فى طلب العون ، رغم أنه يعرف أنهما كانا على بعد أميال عديدة من العمران .

ما الذى يحدث بعد ذلك ؟ هل سينقذ " نايت " حياته ؟ وإذا كانت الإجابة بنعم ، كيف ؟ ولا يمكن إطالة عنصر التشويق إلا بتأخير الإجابة على هذه الأسئلة ، وإحدى الطرق لذلك ، وهى الطريقة المفضلة فى السينما ( التى استبقها توماس هاردى بقصصه ذات العامل البصرى الكثيف ) هى الانتقال مراراً ما بين " نايت " وبين ما تبذله البطلة من جهود لإنقاذه ، بيد أن " هاردى " يريد أن يفاجئ " نايت "

(\*) أصبح هذا المصطلح يطلق على قصص المغامرات التى تنتهى كل حلقة من حلقاتها بموقف يحبس أنفاس القارئ .



( ويفاجئ القارئ كذلك ) باستجابة " ألفرايد " لهذه المحنة الطارئة ، ولهذا فهو يُقصر المشهد على وجهة نظر " نايت " ، ويمتد التشويق عن طريق بيان لأفكاره بالتفصيل إذ هو معلق على سطح الجرف ، وتلك الأفكار هي ما يرد على ذهن مثقف يعيش في العصر الفيكتوري ، ذلك الذهن الذي خلفت فيه الاكتشافات الحديثة في مجالسي الجيولوجيا والتاريخ الطبيعي ، خاصة أعمال داروين ، تأثراً عميقاً ، وفي تلك القطعة التي يتحقق فيها " نايت " أنه يحملق في عينين " قد ماتتا وتحولتا إلى حجر " لإحدى الحفريات المفصلية التي مضى عليها ملايين السنين ، هي قطعة ربما كان هاردي هو الوحيد القادر على كتابتها .

ويستطيل المشهد لعدة صفحات عن طريق الأسلوب نفسه : تأملات فلسفية حول الجيولوجيا وعصور ما قبل التاريخ والشر الكامن في الطبيعة ( الريح تعصف بثياب « نايت » والمطر ينقر وجهه بينما شمس حمراء ترقب ما يحدث " بنظرة نشوى " ) تصبحها أسئلة تُبقى وتر التشويق السردى مشدوداً : هل سيموت ؟ ... إنه يأمل في النجاة ، ولكن ماذا تستطيع فتاة أن تفعل ؟ لم يجرؤ على الحركة قيد أنملة هل حقاً يبسط الموت يده إليه ؟

ولسوف تنقذه " ألفرايد " طبعاً ، ولن أفشى لك سر الكيفية التي ستفعل بها ذلك ، إلا لأقول ، على سبيل التشجيع لهؤلاء الذين لم يقوموا بعد بقراءة هذا الكتاب الممتع ، إن الحل يتضمن أن تقوم " ألفرايد " بخلع ملابسها كلها !



## السرد الشفاهي في سنن المراهقة

لم تتكلم العزيزة سالى كثيراً إلا كيما تهرف بحديث عن الزوجين "لنت"، لأنها كانت مشغولة بإظهار سحرها وفنتتها، ثم رأت فجأة أحدهم تعرفه في الجانب الآخر من البهو، أحدهم ممن يرتدون بذلات من قماش الفانلة الرمادية وتحتها الصديري ذي المربعات، ينطبق عليه تماماً طراز "جماعة أيفي". شيء هائل! كان يقف إلى جوار الحائط، يدخن بشراهة ويبدو عليه الزهق القاتل، وظلت العزيزة سالى تقول: "لقد قابلت ذلك الفتى في مكان ما"، كانت دائماً قد قابلت شخصاً ما من قبل، في أي مكان تصحبها إليه، أو هي تظن ذلك، وظلت تردد قولها حتى بلغ بي الضيق أشده فقلت لها: "ولماذا لاتذهبين إليه وتعطيه قبلة ساخنة إذا كنت تعرفينه، سيسره ذلك". وغضبت من كلماتي، ومع ذلك فقد انتبه المغفل إليها آخر الأمر وتوجه نحونا وحيانا، ولا بد لك أن ترى كيف حياً أحدهما الآخر، لأبد أن تظن أنه لم ير أحدهما الآخر منذ عشرين سنة. ولظننت أنهما تعودا أن يستحما في البانيو نفسه في طفولتهما أو شيئاً من هذا القبيل، معرفة قديمة، كان الأمر مقززاً، والطريف في الموضوع أنهما ربما لم يتقابلا إلا مرة واحدة فحسب، في إحدى الحفلات "الفالسو"، وأخيراً حين انتهيا من الاستعراض، قدمتي سالى العزيزة إليه. كان اسمه جورج شيئاً ما - فلنا حتى لا أتذكر لقبه - وكان يدرس في "أننوفر"، شيء هائل! ويجب أن ترى ما فعل حين سألت سالى العزيزة عن رأيه في المسرحية التي نشاهدتها، كان من ذلك النوع من الناس "الفواصو" الذين يتعين عليهم أن يتبجحوا حين يجيبون عن سؤال يوجه إليهم، فقد تراجع إلي الخلف، وداس عندها على قدم السيدة التي كانت تقف وراءه، وبدأ كما لو أنه قد كسر لها كل طرف في جسدها، قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع، ولكن الزوجين "لنت"، بالطبع، كانا كالملائكة تماماً. ملائكة؟ يا إله السماوات لقد "نقطني" ذلك، ثم طفق هو وسالى العزيزة يتحدثان عن أناس كثيرين يعرفانهم، كان أكثر حيث "فالصو" يمكن أن تسمعه في حياتك.

ج . د . سالنجر : الحارس في الحقول ( ١٩٥١ )

السرد الشفاهى فى سن المراهقة هو معنى مصطلح Skaz ، وهى كلمة روسية جذابة نوعاً ما ( إذ توحى لمستمع الإنجليزية بكلمة "Jazz" وكلمة "Scat" التى تشمل الغناء اللفظى ) ، وهذا المصطلح كان يطلق على نوع من السرد تقوم به الشخصية الأولى فى القصة ويتسم بصفات الكلمات المنطوقة وليست المكتوبة ، وفى ذلك النوع من القصة أو الرواية ، كان القاص شخصية يشير إلى نفسه ( أو نفسها ) بضمير " أنا " ويخاطب القارئ بوصفه " أنت " ، وهو ( أو هى ) يستخدم كلمات الخطاب الدارج وتركيبه اللغوى ، ويبدو كمن يحكى القصة فى عفوية أكثر منه من يقدم بياناً مكتوباً دقيق التكوين مصقولاً ، ونحن لا نقرأه أكثر مما نستمع إليه ، كما لو كان غريباً ثرثاراً قابلناه فى مشرب أو فى عربة قطار ، وغنى عن القول إن هذا مجرد وهم ، فهو نتاج جهد محسوب بدقة وكتابة متأنية قام بها المؤلف " الحقيقى " ، ذلك أن أسلوب السرد الذى يحاكى بأمانة الكلام الواقعى سيكون غير قابل للفهم تقريباً ، كما هى تفريغات المحادثات المسجلة ، بيد أنه وهم يمكن أن يخلق أثراً قوياً من الأصالة والصدق ، بل ومن قول الحق .

الأدبية التى ورثوها عن إنجلترا وأوروبا ، وقد خلق " مارك توين " العمل الذى يُعد الدافع الحاسم فى هذا الشأن ، يقول همنجواى : " إن الأدب الأمريكى الحديث قد خرج كله من كتاب واحد لـ « مارك توين » يسمى ، هكلبرى فن " ، ولا شك أن هذه الجملة تنطوى على مبالغة ، ولكنها مبالغة تنير الأذهان ، وكانت " ضربة المعلم " التى قام بها توين هى أنه وحد ما بين الأسلوب العامى الدارج وبين قاص غر لم ينضج بعد ، ولد فى سن المراهقة هو أكثر حكمة مما يظن ، وتحمل رؤياه عن عالم الكبار جدةً وصدقاً قاهرين . وفيما يلى ، على سبيل المثال ، رد فعل « هكلبرى فن » إزاء اختلاف أنماط العقيدة المسيحية :

" وأحياناً كانت الأرملة تنتحى بى جانباً وتكلمنى عن الحكمة الإلهية على نحو يجعل الفم يتلمظ بالريق ، ولكن تجىء مس واطسون فى اليوم التالى فتمسك بالزمام وتهدم كل ما بنى ، وقد خرجت من هذا بأن هناك حكمتين إلهيتين ، وأن أى ولد مسكين أمامه فرصة كبيرة إذا كان مع الأرملة ، ولكن إذا تولت مس واطسون أموره فقل عليه السلام " ، وشخصية " هولدن كاوفيلد " التى ابتدعها ج . د . ساليانجر هو من السلالة الأدبية لـ « هكلبرى فن » ، وهو قد تلقى قدراً أكبر من التعليم ، وأقل سذاجة ، وأبواه



من أثرياء نيويورك ، ولكنه - مثله مثل " هك فن " - شاب يفر من عالم الكبار الملىء بالنفاق والفساد ، وهو عالم - إذا استخدمنا إحدى كلماته المحببة - " فالصو " أى قائم على الزيف ، وما يُفزع هولدن على وجه الخصوص هو حرص أقرانه من الشباب على أن يقلدوا سلوك الكبار المعيب . وفى سياق الرواية ، يصطحب هولدن صديقة له إلى حفلة الماتينيه فى مسرح ببرودواى ليشهدا مسرحية يقوم ببطولتها زوج من الممثلين المشهورين ، ألفرد ولين لنت . وفى القطعة المقتبسة ، يجرى تقديم " سالى العزيزة " والفتى الذى يعرفها والذى تلتقى به فى بهو المسرح خلال الاستراحة ، بوصفهما يتصرفان على نمط السلوك الاجتماعى للكبار بصورة غير طبيعية بالمرّة .

ومن السهل التعرف على معالم أسلوب « هولدن » السردى الذى يجعله أقرب إلى الكلام - وكلام المراهقين بصفة خاصة منه إلى الكتابة ، فهناك الكثير من التكرار ( لأن التنويع المنمق فى الحديث يتطلب تفكيراً واعياً ) ، خاصّة التعابير العامية مثل " المغفل " ، " الزهق " ، " فالصو " ، " يا له من أمر عظيم ! " ، " ينقطنى " ، " العزيزة " ( وهى صفة تطلق على أى شىء مألوف بغض النظر عن صلته بالمتحدث ) ويقوم هولدن ، مثله مثل كل الأشخاص فى فترة المراهقة ، بالتعبير عن قوة أحاسيسه عن طريق المبالغة ، وهو الأسلوب الذى يطلق عليه علماء البلاغة مصطلح "hyperbole" بعبارات مثل : " يدخن بشراهة " ، " تظن أنه لم ير أحدهما الآخر منذ عشرين سنة " ، وتركيب الجمل فى هذه العبارات بسيط ، والجمل نفسها تتسم بالقصر وعدم التعقيد ، وكثير من العبارات غير مستقيم التركيب ، إذ تفتقر إلى فعل تام ( طراز " جماعة أيفى " . شىء هائل ! ) ، وثمة أخطاء نحوية تجرى فى الكلام العادى ( كان من ذلك النوع من الناس " الفالصو " الذين يتعين عليهم أن يتحببوا ... ) وفى العبارات الطويلة ، تتوالى الفقرات تتصل الواحدة بالأخرى بالصورة التى ترد بها فى ذهن الراوى ، بدلا من اعتماد الواحدة على الأخرى فى شكل تركيبى منتظم .

وبساطة حديث « هولدن » هى ضمان عفويته وأصالته ، وهذه الطريقة فى الكلام تزداد بروزاً بمقابلتها بكلام جورج ، حسن التركيب وإن كان منمّقا : " قال إن المسرحية نفسها ليست من الروائع ، ولكن الزوجين " لنت " ، بالطبع ، كانا كالملائكة " ، وقد زاد من السخرية فى تلك العبارة ، وجعلها تبدو مفرطة فى التصنع ، أنها قد سرُدت بطريقة الإخبار التقريرى غير المباشر ، على عكس ثورة هولدن ضد سالى ، حين جاء حديثه لها مباشراً : " ولماذا لا تذهبين إليه وتعطينه قبة ساخنة ؟ .. " .

أقول إنه من السهل تماماً وصف أسلوب « هولدن » فى السرد ، بيد أن الصعوبة تكمن فى تفسير الطريقة التى يجذب بها انتباهنا ويملأنا بالبهجة طوال الرواية ، ذلك أنه لاشك هناك أن الأسلوب هو ما يجعل الرواية شائقة ، وحكاية الرواية تتكشف عن طريق أحداث متعاقبة ، وهى لا بداية لها ولا نهاية ، وتتكون من وقائع تافهة ، ومع ذلك ، فلغة الرواية ، إذا قسناها بالمعايير الأدبية العادية ، جد فقيرة . فسالينجر ، ذلك المتحدث الداخلى الذى يخاطبنا عن طريق « هولدن » ، يتعين عليه أن يقول ما يقوله عن الحياة والموت والقيم العليا فى نطاق الحدود التى تفرضها عليه اللغة الدارجة لفتى من نيويورك ذى سبعة عشر عاماً ، فيتفادى استخدام الاستعارات الشعرية والإيقاعات العرضية والكتابة الراقية من أى نوع .

ومن المؤكد أن جزءاً من الرد على السؤال السابق يكمن طرحه فى الفكاهة الساخرة التى تتولد من تطبيق لغة هولدن " الهابطة " على مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية التى يستعرضها جورج وسالى ، وثمة مصدر آخر للفكاهة فى عدم سلامة لغة « هولدن » الإنجليزية ؛ فأشد سطر مضحك فى القطعة المقتبسة هو " وبدا كما لو أنه قد كسر لها كل طرف فى جسدها " ، وهو تحريف لعبارة " كل عظمة من عظام جسدها " ، وتكمن فيه مبالغة أخرى ، وسبب ثالث هو أن لغة « هولدن » تدل ضمناً على أكثر مما تقول ، ففى هذه القطعة مثلاً ، من الواضح أن هناك شيئاً من الغيرة التى لايعترف هولدن بها تجاه غريمه جورج ، رغم كل ما يتظاهر به هولدن من احتقار لملابسه التى تضيف عليه مكانه وسلوكه الدمث ، والرتاء الذى يثيره موقف هولدن كاوفيلد فى كل الرواية يزداد فاعلية عن طريق عدم التصريح به فى الكلام ، ومع ذلك ، فنحن نلمس فى نهاية الأمر شيئاً شاعرياً فى هذا النثر ؛ ومعالجة ماهرة لإيقاعات الكلام الدارج مما يجعل من قراءة الرواية وإعادة قراءتها متعة مسلية ، أو كما يقول عازفو موسيقى الجاز ، إنه يجعلها ترقص ! .



(٥)

## رواية الرسائل

إن ما لا أستطيع تحمله هو أنها ، فى لحظة معينة ، سلّمت بمطالبي ،  
واعترفت بحقوقى ، إن ما يجعلنى أود أن أبق بقبضتى على المائدة هو ..  
التليفون يدق ... انتظر .

كلا . مجرد إحدى الطالبات تمر بأزمة . نعم ، إن ما يجعلنى أود أن أصرخ  
عاليًا فى الليل هو تفكيرى أنها الآن فى لندن تخط ما شاعت من الصفحات كأنما لم  
يحدث شيء ، إنتى أود أن أعرف أنها قد رفعت رأسها عن عالمها الخيالى لحظة  
واحدة وقالت ، هناك فكرة أخرى خطرت على بالى . ربما لم تكن تخط ما شاعت من  
الصفحات كأنما لم يحدث شيء ، ربما كانت تكتب صورة من الأحداث التى وقعت  
فى غرفة الزوار ، ربما كانت إحدى بطلات رواياتها ، ممن يوسعهن أن يحيلوا الرجل  
مجنونًا ، هى واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتى يتلهفن على أى  
شيء ، ويتحركن كلبنى جلمبو ، ممن يدبرن مناورات كبرى عند مرأى الملابس  
الداخلية ذات اللون الباننجانى لأستاذ أكاديمى شاب معجب بنفسه ، لا حاجة بك أن  
تتظر لى هكذا ، شكرًا جزيلًا : ففى من الفهم ما يمكننى أن أترك المفارقة فيما أكتب  
لك ، ومع ذلك فالأمر مختلف - فهى لا تكتب ما تكتبه لإحدى صديقاتها فى بلد بعيد  
، إنها تكتب لأصدقائى . ولأعدائى . ولزملائى . واطلايى ..

ماذا ؟ هل ملابسى الداخلية باننجانية اللون ؟ كلا بالطبع ! ألا تعرف أى شيء  
عن نوقى على الإطلاق ؟ واكتها قد تنكر أنها فى لون الباننجان ! هذا هو ما يفعلون ،  
هؤلاء الناس ، إنهم يوشون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون  
أكانيب .

مايكل فراين : فن الصنعة ( ١٩٨٩ )

كانت الروايات المكتوبة فى شكل رسائل رائجة رواجاً كبيراً فى القرن الثامن عشر ، وقد شكلت روايتا سمويل ريتشاردسون الطويلتان الأخلاقيتان ذوات النبرة النفسية " بامبلا " ( ١٧٤١ ) و " كلاريسا " ( ١٧٤٧ ) ، وهما من روايات الإغراء المكتوبة فى صورة رسائل ، علامتين مهميتين فى تاريخ القصص الأوروبى ، وألهمتا كثيراً من المقلدين مثل روسو ( هلويز الجديد ) ولاكو ( العلاقات الخطرة ) ، وكانت المسودة الأولى لرواية جين أوستن " العقل والهوى " فى شكل رسائل ، ولكن المؤلفة أعادت النظر فى ذلك ، وتكهنت بما حدث لرواية الرسائل من تدهور فى القرن التاسع عشر ، ولقد أصبح ذلك النوع من أنواع الرواية ، والحق يقال ، فى عصر التليفون ، من الأنواع شديدة الندرة ، رغم أنها لم تنقرض بالمرّة ، ومن المفيد الإبقاء عليها ، كما برهنت على ذلك مؤخراً رواية مايكل فرين " فن الصنعة " .

وقد يؤدى اختراع آلة الفاكس إلى إحياء ذلك الشكل ( وربما كانت قصة العنوان فى مجموعة أندرو ديفيز " فاكسات قذرة " ، ١٩٩٠ ، علامة على ذلك ) ، بيد أن الروائى الحديث الذى يستخدم شكل الرسائل مضطرب ، بصفة عامة ، أن يفصل بين متراسليه بمسافات بعيدة حتى يخلع على تلك الوسيلة نوعاً من التصديق ، فبطل رواية فرين ، أو بطله الضد ، أكاديمى بريطانى فى الثلاثينيات ، لا اسم له ، متخصص فى أعمال إحدى الروائيات المعاصرات ممن تكبره فى السن ، ويشار إليها فى النص بحرفى اسمها : ج ل . وهو يدعوها لإلقاء محاضرة فى الجامعة التى يعمل فيها ، فتدعوه بعد ذلك ، لدهشته الشديدة ، إلى مشاركته فراش حجرة الزوار ببيتها . وهو يصف ذلك الحدث وما تلاه فى سلسلة من الرسائل إلى صديق أكاديمى مقيم فى أستراليا .

وهو موزع بين الافتتان والريبة ، فهو يزدهى من جهة بعلاقته الحميمة بالمرأة التى كرس لها حياته الوظيفية ، ولكنه يخشى من الجهة الأخرى أن تستغل هى هذه العلاقة بأن تحولها إلى روايات جديدة ، مما يذيعها على الناس ، ويغير من وقائعها ، وهو يحترم مقدرتها الأدبية ، ولكن يحسدها عليها أيضاً ، بل ويصل به التناقض إلى حد الضيق بها ، وهو مستاء لأنه رغم امتلاكه جسدها ( وقد تزوجها فى النهاية ) فهو لا يسيطر على خيالها الروائى ، وينتهى به الأمر إلى ، يحاول عبثاً أن يكتسب " فن الصنعة " ( أى كتابة الروايات ) ، وهذا موضوع ساخر مألوف - التضاد بين الملكة النقدية والملكة الإبداعية - قد عرض على نحو جديد ومسلٍ عن طريق براعة المؤلف فى قصة .



ورواية الرسائل هي نوع من القصص السردية على لسان الشخصية الأولى ، ولكنها تحظى ببعض الصفات الخاصة التي لا توجد في نمط السيرة الذاتية المألوفة . ففي حين تكون قصة السيرة الذاتية معروفة للراوى قبل أن يبدأ ، فإن الرسائل تؤرخ لعملية جارية ! أو كما قال ريتشاردسون : " إن أسلوب الذين يكتبون في غمرة محنة " حاضرة " ، إذ العقل يتعذب بلواعج الشكوك ... لابد أن يكون أكثر حيوية وأشد تأثيراً ... من الأسلوب الجاف السردى الجامد لشخص يحكى عن مصاعب قد انجلت ، وأخطار أمكن التغلب عليها ... " .

ويمكن بالطبع الوصول إلى التأثير نفسه باستخدام شكل اليوميات ، بيد أن رواية الرسائل تختص بميزتين إضافيتين . الأولى ، أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل ، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاته من وجهات نظر مختلفة ، بتفسيرات مختلفة تمام الاختلاف ، كما برهن « ريتشاردسون » على ذلك ببراعة في " كلاريسا " . ( فمثلا ، تكتب كلاريسا إلى صديقتها مس " هاو " عن مقابلة لها مع " لفليس " بدأ فيها أنه على استعداد حقيقى لنبد ماضيه الماجن ؛ بينما ينقل " لفليس " الحديث نفسه إلى صديقه " بلفورد " على أنه مرحلة من خطته الماكرة لإغواء كلاريسا ) ، والثانية ، أنك حتى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد ، كما يفعل « فردين » ، فالرسالة ، على عكس اليوميات ، توجه دائماً إلى متلق محدد ، وكيف استجابته المتوقعة الخطاب ويجعله أكثر تعقيداً وتشويقاً من الناحية البلاغية ويزيد من شفافيته غير المباشرة .

ويستغل فرين هذه الإمكانية الأخيرة بنجاح باهر على وجه خاص ، فأستأذه الأكاديمى شخصية ذات مساوئ كوميدية ، فهو ممتلىء غروراً وقلقاً وشعوراً بجنون الاضطهاد ، ويبدى ذلك كله باستمرار عن طريق استباق أو تخيل ردود فعل صديقه الأسترالى ( " لا حاجة بك أن تنتظر لى هكذا ، شكراً جزيلاً ... " ) . وأحياناً تبدو الرسائل عند قراءتها كالمنولوجات الدرامية ، نستمع فيها إلى طرف واحد فقط من الحوار ، ونستنتج الباقي : " ماذا ؟ هل ملابسى الداخلية باذنجانية اللون ؟ كل بالطبع ! ألا تعرف أى شىء عن نوقى على الإطلاق ؟ " . وهنا ، يقترب الأسلوب من أسلوب تقليد السرد الشفاهى الذى ناقشته فى الفصل السابق ، بيد أنه يمكنه أيضاً أن يتسع للكتابة الأدبية الواعية ، مثل : " إحدى بطلات رواياتها ، ممن بوسعهن أن يحيلوا الرجل مجنوناً ، هي واحدة من أولئك النسوة غريبات الأطوار ، اللواتى يتلهفن على أى

شئاً ويتحرك كأي جلمبو ، ممن يدبرن مناورات كبرى عند مرأى الملابس الداخلية ذات اللون الباذنجاني لأستاذ أكاديمي شاب معجب بنفسه " ، وإذا بدت تلك الجملة على شئ من التصنع ، مثقلة بالعديد من الصفات والأحوال ، فهذا يشكل جزءاً مما أراد « فرين » تصويره ، فالراوي عليه أن ينقل بصورة حية فكاهة محنته ، ولكن لا يسمح له باستخدام أى بلاغة صادقة ، فأن ذلك سيتناقض مع قدرته على إتقان " فن الصنعة " .

والكتاب بمعناها الدقيق ، لا يمكنها إلا أن تقلد تقليداً أميناً كتابة أخرى ، وتصويرها للكلام ، وغيره من الأحداث غير اللفظية ، هو تصوير اصطناعي للغاية . ولكن الرسالة في القصة لا تفترق عن الرسالة في الواقع . وأى إشارة إلى الظروف التي تجري كتابة الرواية في ظلها ، ستلفت - عادة - الانتباه إلى وجود المؤلف " الحقيقي " وراء النص ، وتكسر بذلك الإيهام القصصي بالواقع ؛ بيد أن مثل هذه الإشارة في رواية الرسائل تسهم في ذلك الإيهام ، وأنا ، مثلاً ، لا أدرج المكالمات التليفونية التي ألتقاها من وكيل أعمال في الرواية التي أقوم بكتابتها ساعتها ، بيد أن مكالمات الطالبة التي تقطع أستاذ فراين في وسط جملة يكتبها هي واقعية وكاشفة للشخصية على السواء ( أنه محصور في ذاته ويتجاهل مسئولياته في رعاية الطلبة والطالبات ) .

ولقد منحت الواقعية شبه الوثائقية لأسلوب الرسائل الروائيين الأوائل سلطة لم يسبق لها مثيل على قرائهم ، لا يضارعاها إلا الجذب الذي تقوم به بعض المسلسلات التليفزيونية الحالية للجمهور ، فبينما كان يجري نشر الرواية باللغة الطول " كلاريسا " ، مجلداً وراء مجلد ، كان القراء كثيراً ما يضرعون إلى « ريتشاردسون » ألا يسمح لبطلته أن تموت ؛ كما أن الكثير من القراء الأوائل لرواية " بامبلا " اعتقدوا أن الرسائل التي تحويها حقيقية ، وأن ريتشاردسون لم يكن إلا منقحاً لها . ولن ينخدع قراء الروايات الأدبية المحدثون على هذا النحو بطبيعة الحال ؛ ولكن « فرين » قام بحيلة بارعة حين جعل المدرس الأكاديمي في روايته يشكو من الطريق التي يقوم بها الروائيون بتحويل الواقع إلى قصص ( " هذا هو ما يفعلون . هؤلاء الناس ، إنهم يوشون الأشياء ، يدخلون تحسينات على الواقع - إنهم يحكون أكاذيب " ) في رواية من النوع المقصود به أصلاً أن يجعل القصص تبدو مثل الواقع .



## وجهة النظر

يجب ألا يفترض أن تغيب السيدة عن زيارة المدرسة لم يكن يعوض بأعمال أخرى ذات طابع مختلف - مثل دخولها دخول الطافرين وصمتها صمت المبهورين ، كانت تبدو خلالها أنها تقوم بعملية مسح متعدد الأغراض لكل شيء في الحجرة ، من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها ، وكانت أحياناً تظل جالسة ، وأحياناً أخرى تنتقل في أرجاء الحجرة ؛ وفي كلتا الحالتين ، كان مظهرها يتسم دائماً بالجدية والعملية ، ووجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعاً بترقب الكثير مما ستفعله ، وتنجبت بالمشاريع حتى بدت كأنها تنتثر الألباء والوعود ، كانت زياراتها فخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت مسز " ويكس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة ، بيد أنها كانت شخصية أمنت التطرف - فأحياناً لا تكاد تقول شيئاً لابنتها ، وأحياناً تضم هذه النبرة الغضة إلى صدرها إلى استبيان من فتحة الرداء شديدة الانحسار ، كما لاحظت مسز ويكس أيضاً ، وكانت دائماً في عجلة شديدة من أمرها ، وكلها كانت فتحة صدر رداؤها أكبر ، أمكن استنتاج أنها على موعد عاجل في مكن آخر . وكانت تأتي غالباً وحدها ، ولكنها كانت تأتي أحياناً بصحبة سير كلود ؛ وفي الأيام الخوالي ، حين يظهران معاً ، لم يكن هناك أمتع من ملاحظة الطريقة التي تعيش بها السيدة الجلييلة ، كما دعته مسز ويكس ، مسحورة به . ولكن ، أليست هي حقاً مسحورة به ؟ ، كانت " ميزي " تردد دائماً هذا التساؤل بنبرة متفكرة وإن كانت أليفة بعد أن يكون سير كلود قد طار بأمرها إلى الخارج في موجة من الضحك الصافي ، ولم تكن ، حتى في عهود السيدات اللواتي كن يعلن إلى البهجة والحبور ، قد سمعت أمها تضحك بهذه الحرية التي تملئها الدعة الزوجية ؛ فحتى فتاة صغيرة مثلها بوسعها أن تدرك أن لها الحق كل الحق في هذا المزاج الرائق ، ومن ثم فقد اضطبغت أفكار هذه الفتاة بالتأملات السعيدة الذاتية المليئة بالقال الطيب والمستقبل السعيد .

هنري جيمس : ما عرفته ميزي ( ١٨٩٧ )

قد يمرّ أكثر من شخص ، وهذا يحدث غالباً ، بواقعية حقيقية واحدة ، فى الوقت نفسه ، وتستطيع الرواية أن تقدم منظورات مختلفة عن الواقعة نفسها ، وإن كان بتقديم منظور واحد فى المرة الواحدة ، وحتى لو اتبعت الرواية أسلوب سرد " العالم بكل شيء " ، ويقدم الحدث من عل ، فإن ذلك سوف يميز واحدة أو اثنتين فحسب من " وجهات النظر " المحتملة ، التى يمكن سرد القصة عن طريقها ، والتركيز على طريقة تأثير سرد الوقائع فى الشخصيات ، والموضوعية التامة ، والسرد المحايد تماماً يمكن أن يكون هدفاً يعتد به فى مجال الصحافة أو فى التدوين التاريخى ، ولكن من غير المرجح أن تجذب القصة الخيالية اهتمامنا إلا إذا عرفنا عن نتحدث .

ويمكن التسليم بأن اختيار وجهة أو وجهات النظر التى ستقدم القصة من خلالها هو أهم قرار مفرد يتعين على الروائى اتخاذه ، ذلك أنه يؤثر تأثيراً جوهرياً فى الطريقة التى سيستجيب لها القراء ، عاطفياً وأخلاقياً ، للشخصيات القصصية وللأعمال التى يقومون بها ، فقصة خيانة زوجية ، مثلاً ، أى خيانة زوجية ، ستؤثر فىنا بطريقة مختلفة وفقاً لوجهة النظر التى يتم تقديمها منها : وجهة نظر الشخص الخائن ، أو الزوج المخدوع ، أو العشيق ، أو طرف رابع يرقب ما يحدث ، فرواية " مدام بوفارى " ستطبع رواية مختلفة تماماً عن الكتاب الذى نعرفه إذا سردت من وجهة نظر الزوج شارل بوفارى .

وكان « هنرى جيمس » أشبه ما يكون بالخبير فى التلاعب بوجهة النظر ، وفى روايته " ما عرفته ميسى " يقدم قصة عن خيانات زوجية متعددة - أو هى خيانات زوجية يضيف عليها ستار من الشرعية عن طريق الطلاق والزواج من جديد - تقتصر حكايتها على طفلة تتأثر بتلك الأحداث وإن كانت لا تدرك معناها إلى حد كبير ، ذلك أن والدى " ميسى " ينفصلان بالطلاق حين يقيم الأب علاقة مع مربية ابنته ، ثم يتزوجها بعد ذلك . وتتزوج أم ميسى ، " إدا " معجباً شاباً هو السير كلود ، وتجلب لميسى مربية أخرى هى مسز ويكس ، ولا يمر وقت طويل حتى يصبح زوج الأم وزوجة الأب عاشقين ، وتصبح ميسى عرضة لاستغلال هؤلاء الكبار الأنانيين معدومى الضمير فى شجاراتهم ، كما أنهم يجعلون منها واسطة لهم فى أحابيلهم الغرامية ، وفى الوقت الذى ينغمسون فيه فى مسراتهم الأنانية ، يلقون بها فى مدرسة موحشة مع « مسز ويكس » سليطة اللسان ، التى هى مفتونة بالسير كلود ، وليس لها من النضج غير عمرها المتقدم .



وترد القطعة المقتبسة فى أوائل الرواية ، وتتعرض لوعود " إدا " الجوفاء ، إبان شهر عسلها مع زوجها الثانى ، بتحسين نوعية حياة ميسى ، وهى مسرودة من وجهة نظر « ميسى » - ولكن ليس بصوتها ولا بأسلوب يحاول أدنى محاولة تقليد كلام الأطفال ، وقد شرح جيمس الأسباب التى دعتة إلى ذلك فى المقدمة التى كتبها لطبعة نيويورك من الرواية بقوله : " للأطفال بصائر أكثر بكثير من الوسائل المتاحة لهم للتعبير عنها : فرؤى هؤلاء الأطفال فى أى لحظة من اللحظات أكثر ثراء وإدراكهم أكثر قوة من الكلمات التى بوسعهم استخدامها أو التى تحت تصرفهم ، وعلى ذلك فإن رواية " ما عرفته ميسى " تقف على نقىض رواية " الحارس فى الحقول " لـ « سالنجر » ، وفى الأولى ، تبين وجهة نظر ساذجة عن أسلوب ناضج : راقٍ مركب دقيق .

وليس هناك من وصف لا يكون بوسع ميسى إدراكه ، وفهمه بطريقتها الطفولية الخاصة ، وتعرض أمها اقتراحات مثيرة نشطة لإعادة طلاء حجرة الدرس ووشراء ملابس جديدة لـ « ميسى » . وزيارات " إدا " مفاجئة وقصيرة ، وسلوكها متقلب ولا يمكن التنبؤ به ، وهى عادة ما ترتدى ملابس فخيمة ، وتكون فى طريقها لحضور موعد أو حفلة ، وهى تبدو شديدة الوله بزوجها الجديد ، ورائقة المزاج ، وتلاحظ « ميسى » كل هذه الأشياء بدقة ، ولكن على نحو برئ ، وهى لا تزال تثق فى أمها ، وتتطلع بأمل فى " المستقبل السعيد " . ومع ذلك ، فالقارئ لا يشعر بذلك الوهم ، لأن اللغة شديدة التأنق التى عبرت عن هذه الملاحظات تحمل سخرية مدمرة للأم .

وأول جملة فى تلك الفقرة تتضمن معظم الصفات التى تضع أسلوبها فى الطرف المناقض للغة الأطفال ، فهى تبدأ بتركيب فعلى مبنى للمجهول ( " يجب ألا يفترض " ) ، ثم نفى مضاعف ( " لم يكن يعوض " ) ، وتفضل استخدام الأسماء المجردة ذات المقاطع المتعددة عن الكلمات المحددة أو العامية ، وتميل إلى العبارات المتناظرة ( دخول الظافرين وصمت المبهورين و " من حالة السقف إلى حالة أطراف حذاء ابنتها " ) ، وبناء الجملة لحالها هو ما يطلق عليه النحويون الجملة الاعتراضية - وبمعنى آخر أنه يتعين عليك الانتظار إلى النهاية ، حاملا المعلومات المتراكمة فى ذهنك ، حتى تصل إلى العبارة الحاسمة التى تعطى المعنى الرئيسى ( وهى أن اهتمام « ردا » الظاهر ما هو إلا تمثيل ) ، وهذا ما يجعل من قراءة روايات « هنرى جيمس » تجربة مضنية وإن كانت مجزية : فإذا نعس القارئ فى وسط جملة ، فقد ضاع .

وهيام « هنرى جيمس » بالموازنات والنقائض يبدو واضحاً فى هذه القطعة ومؤثراً بصفة خاصة . " وكانت أحيانا تظل جالسة ، وأحيانا أخرى تنتقل فى أرجاء الحجرة " ؛ " وجدت الكثير مما تشكو منه ، حتى أنها تركت انطباعاً بترقب الكثير مما ستفعله " ؛ " كانت زيارتها فخيمة فخامة جهاز العروس ، وتصرفاتها ، كما قالت السيدة " ويكس " ذات مرة ، جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة " ، وهذه التركيبات بارعة التوازن تبرز التناقضات بين وعود « إدا » وسلوكها ، بين ادعاءاتها الكرم وأنانيتها فى واقع الأمر .

وإحدى العلامات الشائعة على كسل كاتب روائى أو افتقاره للخبرة هى عدم الاتساق فى تناول وجهة النظر ، فقصة ما ، ودعنا نقول إنها قصة شاب يسمى « جون » يترك منزله لأول مرة للذهاب إلى الجامعة ، ستكون ، كما ينظر إليها جون ، كما يلى - جون يجهز حقيبتة ، ويلقى نظرة « أخيرة » على حجرة نومه ، ويودع والديه - وفجأة فى جملتين ، يدس المؤلف شعور والدته جون عن ذلك الحدث ، لمجرد أنه قد بدا له أن ذلك يمثل معلومات مهمة لابد أن يضعها عند تلك النقطة ؛ وبعدها تستمر القصة من وجهة نظر « جون » . وليس هناك بطبيعة الحال قاعدة أو نظام يقضى بالآلا تنتقل رواية ما وجهة النظر كيفما شاء المؤلف ؛ بيد أنه إذا لم يتم ذلك الأمر وفقاً لشيء من خطة أو مبدأ جمالى ، فإن مشاركة القارئ " إنتاج " القارئ لمعنى النص ، سوف يصابان بالخلل . فنحن قد نتساءل ، عن وعى أو على نحو لا شعورى ، أنه ما دمنا قد عرفنا ما كانت والدته « جون » تفكر فيه عند حد معين من المشهد ، لماذا لا نعرف ما تفكر فيه فى أوقات أخرى ، فالأم التى كانت حتى تلك اللحظة مجرد موضع لإدراك جون ، قد استحالت فجأة موضوعاً قائماً بذاته ، بيد أنه موضوع غير كامل التحقيق ، ونحن إذا عرفنا وجهة نظر الأم فلماذا لا نعرف وجهة نظر الأب كذلك ؟

والواقع أن قصر القصة على وجهة نظر واحدة تزيد من كثافتها وفورييتها ، أو هكذا كان « هنرى جيمس » يرى . ولكنه يستخدم ببراعة « مسز ويكس » للتعبير عن أحكام على إدا من وجهة نظر الكبار ، أحكام لم يكن بوسع « ميزى » أن تطلقها دون أن تنحرف عن منظورها ، وتقبل « ميزى » تشبيه تصرفات « إدا » بأنها جميلة جمال زوج من الستائر الجديدة كنوع من الإطراء ، بينما يفسره القارئ على أنه نقد لاذع ، وعلى النمط نفسه ، كانت ملاحظة مسز ويكس على فتحة صدر رداء « إدا » ناتجة عن

الغيرة والاستهجان الأخلاقي ؛ فى حين أن ميزى ، إذ لا ترى فى إظهار الصدر الأنثوى أى دلالة إيروسية ، لا يلفت نظرها سوى النسبة بين فتحة الصدر والفترة التى تستغرقها الزيارة .

وحين تمضى الرواية قدماً ، وتنتقل ميزى من مرحلة الطفولة إلى المراهقة ، يحل محل براعتها إدراك أولى لما يقوم به الكبار الذين يحوطون بها ؛ بيد أن الفجوة ما بين اللغة ووجهة النظر لا تسد أبداً ، وتبقى مسألة ما عرفتة « ميزى بلا حل حاسم . ولقد قال كيتس : " الجمال هو الحقيقة " . ويقول السيميائى الروسى العظيم " جورى لوتمان " : الجمال هو المعلومات " ، وهى صيغة تتفق أكثر مع الفكر الحديث ، ولم يكن « هنرى جيمس » ، وهو أول روائى حديث حقيقى فى اللغة الإنجليزية ، يعتقد أنه يمكن إرساء دعائم الحقيقة الأسمى عن التجربة الإنسانية ، ولكنه وضع تكتيكاً روائياً سد فيه كل الفجوات بمعدن المعلومات النفيس .





(٧)

## اللغز

" على مستر فيكرى الذهاب إلى صعيد البلاد هذا المساء نفسه لاستلام بعض الذخائر البحرية من مخلفات الحرب في قلعة " بلومفوتتاين " . ولم تكن هناك أية تفاصيل عن أحد يصحب السيد فيكرى ، لقد جاء الأمر بصيغة المخاطب المفرد - كئنه كتيبة " وحده " .

وصدر عن البحار صغير ثاقب .

وقال " بايكروفت " : " هذا ما أعتقد ، لقد ذهبت إلى الشاطئ معه ، وطلب منى أن اصطحبه إلى المحطة ، كان " يتككك " بأسنانه بصوت عالٍ ، ولكنه عدا ذلك كان يبدو سعيداً .

" وقال لى : ، قد تحب أن تعرف أن سيرك فيليس سيقدم عرضاً مساء غد في مدينة ورسستر ، وبهذا سوف أراها مرة أخرى ، لقد كنت صبوراً جداً معى .

" فقلت له : ، اسمع يا فيكرى ، تلك الحكاية ، لقد بدأت أشعر بالملل منها . فلتتركنى في حالى ، فلا أريد أن أسمع أى مزيد منها ؛

" فقال : ، حتى أنت ! ماذا هناك تشكو منه ؟ ليس عليك سوى النظر . أما أنا ، فإنها حياتى ، وقال : ، ولكن هذا لا يهم بالمرة لدى شيء واحد أقوله قبل أن أودعك . تذكر ، - وكنا قد وصلنا عند ذاك إلى بوابة حديقة الأميرال - ، تذكر أننى لست قاتلاً ، لأن زوجتى الشرعية قد ماتت وهى تضع حملها بعد خروجى بستة أسابيع . وأنا برئ من هذا على الأقل ؛

" فقلت : إذن فأى شيء فعلت لتصبح مسئولاً عنه ؟ ما هى بقية الحكاية ؟

" قال : البقية هى الصمت ؛ وشد على يدي مودعاً ثم انطلق " متكككاً " نحو محطة " سيمنزتاون " .

فسألت : " وهل توقف كيما يزور مسز " باتهيرست " فى ورسستر " ؟ .

" هذا ما لا يعرفه أحد ، فقد قدم نفسه فى بلومفوتتاين ، وعمل على نقل الذخيرة إلى الشاحنات ، ثم اختفى . رحل - أو إذا شئت هرب من الخدمة - ولم يكن باقياً أمامه الحصول على معاش سوى ثمانية عشر شهراً ، وإذا كان ما نكره عن زوجته هو الحقيقة فلقد كان حراً آنذاك ، بماذا تخرج من كل هذا ؟ " .

رد يارد كبلنج : مسز باتهيرست ( ١٩٠٤ )

حين ناقشت قبل ذلك حادثة " المعلق " على شفا جرف هار فى رواية " توماس هاردى " " عينان زرقاوان " ، كشفت أن البطلة قد أنقذت البطل فى خاتمة المطاف ، ولكن لم أعط سوى لمحة عن الطريقة التى نجحت بها فى القيام بذلك . وهكذا قمت ، بالنسبة للقراء الذين لا يعرفون تلك الرواية ، بتحويل أثر من آثار التشويق ( " ماذا سيحدث ؟ " ) إلى أثر من آثار اللغز ( " كيف فعلت ذلك ؟ " ) ، ويكمن فى هذين السؤالين القوى الدافعة وراء الاهتمام الذى نبديه فى القصة ، ويعودان زمنياً إلى بدء حكاية القصص .

ولقد كان أحد المكونات الثابتة فى الرومانس التقليدية ، مثلاً ، هو اللغز المتعلق بأصول الشخصيات وأسرتها ، الذى كان يُحل دائماً لصالح البطل أو البطلة أو كليهما ؛ وهى حبكة استمرت فى أعماق القصة فى القرن التاسع عشر ، كما أنها لا تزال شائعة فى القصص الشعبى اليوم ( وتنحو القصة الأدبية إلى استخدامها استخدام المحاكاة التهكمية ، كما فى رواية أنتونى بيرجيس " م / ف " ، أو روايتى " عالم صغير " ) وقد استغل الروائيون الفيكثوريون مثل " تشارلز ديكنز " و " ويلكى كولنز " اللغز فيما يتصل بالجرائم وانتهاك القانون ، مما أدى إلى خلق نوع أدبى فرعى مستقل : الرواية البوليسية الكلاسيكية عند " آرثر كونان دويل " ومن تبعه .

وحين يتم فى النهاية حل اللغز ، فإن ذلك يعيد الطمأنينة إلى القراء ، إذ يؤكد انتصار العقل على الفطرة ، النظام على الفوضى ، سواء كان ذلك فى قصص " شرلوك هولمز " أو فى دراسة الحالات التى يقدمها " سيجموند فرويد " ، والتى تحمل شَبْهاً غريباً ومريباً بالقصص البوليسية ؛ هذا هو السبب فى أن اللغز هو أحد المكونات الدائمة فى القصص الجماهيرية مهما كان الشكل الذى تُقدم فيه - قصص نثرى أو أفلام أو مسلسلات تليفزيونية ، وعلى النقيض من ذلك ، فإن الروائيين الأدبيين المحدثين ، إذ لم يرضوا عن الحلول المنمقة والنهايات السعيدة ، قد نحاوا إلى تطعيم أَلغازهم بهالة من الغموض ثم تركها بغير حل ، فنحن لا نكتشف على وجه اليقين ما عرفته ديزى عن مغامرات أقاربها الكبار الجنسية ، أو ما إذا كان " كيرتز " ، الشخصية التى ابتدعها كونراد فى روايته " قلب الظلمات " ، هو بطل تراجيدى أم شيطان فى هيئة إنسان ، أو أى من النهايتين البديلتين لرواية جون فولز " عشيق الضابط الفرنسى " هى النهاية " الحقيقية " .



وقصة كبلنج " مسز باتهيرست " مثال شهير على مثل ذلك النص ، وهى مهمة بصفة خاصة لكونها من نتاج كاتب له جمهوره العريض من القُرَّاء ، ولابد وأن الكثيرين منهم قد شعروا بالحيرة والضيق من معمياتها المسهبة غير المحلولة ، وهى تُظهر بنفس الطريقة أن مؤلفها كاتب يتميز بالحساسية الذاتية والبراعة الفنية والتجريب ، أكثر مما يعتقد الآخرون .

والقصة تحدث فى جنوب أفريقيا بعد قليل من نهاية حرب البوير ، وتتعلق بالاختفاء الملعن لبحار بريطانى يدعى " فيكرى " ، وكنيته " كليك " نسبة إلى صوت " التكتكة " الذى يصدر عن طاقم أسنانه غير المناسب لفكّه ، وتُظهر الوقائع القليلة المعروفة عن الموضوع تدريجياً فى سياق حديث بين أربعة رجال يلتقون مصادفة فى محطة للسكك الحديدية بالقرب من شاطئ " كيب تاون " . وهم : " بايكروفت " زميل فيكرى فى السفينة ، ورقيب بحرى يدعى " بريتشارد " ، ومفتش قطارات يدعى هوبر ، وراو باسم " أنا " مجهول الهوية ( وهو كبلنج نفسه ، ضمناً ) يقوم بصياغة القصة بأن يصف ظروف لقائهم ويدلى بحديثهم ، ويصف بايكروفت كيف أصر فيكرى ، فى الأيام التى سبقت اختفائه مباشرة ، على اصطحابه بكثرة ملحّة لمشاهدة شريط سينمائى إخبارى ، وهو جزء من برنامج ترفيهى متنقل يحمل اسم : سيرك فيليس " ، لأن ذلك الشريط يتضمن لمحة عابرة لامرأة تهبط من قطار فى محطة بادنجتون . وهذه المرأة هى أرملة اسمها مسز باتهيرست ، يعرفها أيضاً بايكروفت وبريتشارد بوصفها صاحبة مشرب ودود فى نيوزيلندا ، وكان فيكرى فيما يبدو قد أُجرم فى حقها على نحو ما على الرغم من أن شخصيتها ، كما يشهد بريتشارد ، لاشية فيها ) ، والوصف الممتاز الذى يورده بايكروفت ( أى كبلنج ) لتلك الشذرة السينمائية - وهى أول فيلم يراه فى حياته - هو من أول الشروح الأدبية للسينما ، ويوجز الطابع المراوغ للـ قصة : " ثم فتُحت الأبواب وخرج الركّاب وحمل الشياطين الحقائق - تماماً كما يحدث فى واقع الحياة ، ما عدا - ما عدا حين يأتى أحدهم ماشياً ويقترب منا نحن الذين نشاهده ، إذ إنه كان يخرج من فوره من الإطار . وتبرز مسز باتهيرست ببطء من وراء اثنين من الشياطين ، حاملة حقيبة يد صغيرة وتتلفت من جانب لآخر ، لا يمكن أن تخطى العين مشيتها من بين ألف من النساء ، وهى تتقدم إلى الأمام ، وتنظر إلينا تلك النظرة المغمضة التى أشار إليها " بريتشارد " . وواصلت المشى قدماً حتى ذابت خارج الصورة - مثل - مثل ظل يقفز فوق شمعة ... "

وفيكري ، الذي يجزم بأن مسز باتهيرست " تبحث عنه " ، ينتابه الاضطراب من هذا المنظر المتكرر لدرجة تصيب رئيسه بالقلق ، فيرسله وحده إلى مهمة على البر ، فلا يعود منها أبداً ، وفي القطعة المقتبسة ، يصف بايكروفت آخر مرة رأى فيها فيكري ، حين اصطحبه إلى البر ، ويعرض لغز اختفائه .

ومن المستحيل تصوير أثر اللغز باقتباس واحد قصير ، لأنه يتغذى في الواقع بتيار منتظم من الإشارات والدلائل والمعلومات المحيرة . وفي حالة رواية " مسز باتهيرست " ، هناك تعمية إضافية عن " ماهية " اللغز الرئيسى ، فالإطار القصصى للقاء الرجال الأربعة ، ومزاحهم ومناقشاتهم وذكرياتهم المليئة بالنوادر المطولة ، تحتل فيما يبدو حيزاً نصياً أكبر من قصة فيكري . أما القطعة المقتبسة ، حيث يجرى شرح لغز اختفائه في صورة جليلة ، والتي كان يجب أن تأتى قريبة من البدء لو كان الأمر يتعلق بأحد قصص " شرلوك هولمز " ، فهي ترد في الواقع قريبة جداً من النهاية في رواية " كيلنج " .

وكما أن " فيكري " يذكر جريمة القتل كيما يعلن براعته منها فحسب ، فإن " كيلنج " يذكر الرواية البوليسية كيما يُقصى نفسه عنها فحسب . ويمتلك " المفتش " هوبر ( ويمكن أن يختلط اللقب بلقب رجل شرطة ) فى جيب صدირيته طاقماً من الأسنان الصناعية ، عُثر عليه فى إحدى جثتين اكتُشفتا محترقتين عقب حريق فى غابة أشجار فى صعيد البلاد ، ويبدو هذا دليلاً من أدلة الطب الشرعى على موت فيكري . ويقول هوبر : " الأسنان الصناعية أشياء تبقى على الدوام ، ونحن نقرأ عنها فى جميع محاكمات جرائم القتل " . ولكن الراوى يذكر فى نهاية القصة أن " هوبر " قد " أخرج يده من جيب صدირيته - فارغة " ، ورغم أن ذلك قد علل بأنه يرجع إلى لياقة " هوبر " ، فإن اليد الفارغة ترمز أيضاً إلى الإحباط الذى يشعر به القارئ نتيجة عدم معرفته لحل اللغز ، وحتى لو أننا قبلنا التحقق من هوية " فيكري " ، وقصة النهاية التى لاقاها ، فإننا لا نعرف العمل الذى دفعه إلى هذه النهاية ، أو هوية الجثة الثانية التى وجدت إلى جواره ( وقد ناقش الكثير من الأساتذة تلك الأسئلة ، وقدموا إجابات مبتكرة ، وأحياناً غريبة ، ودائماً غير قطعية ، لها ) ذلك أن فيكري ، مثله مثل مسز باتهيرست فى الشريط السينمائى الإخبارى ، قد ذاب من الصورة ، قفز خارجاً من إطار القصة ، ولا يمكن التوصل إلى الحقيقة النهائية بشأنه .

ولماذا يداعب كبلنج قراءه على هذا النحو؟ أعتقد أن السبب هو أن رواية " مسز باتهيرست " هي في جوهرها ليست رواية ألغاز على الإطلاق ، بالمعنى المعروف عن هذه الروايات ، بل هي مأساة . فالاستشهاد الذي يقتبسه فيكرى من مسرحية " هملت " وكان آخر ما تنطق به شفثاه في القصة ( " والبقية هي الصمت " ) ، وصدى مسرحية الدكتور فاوست لكريستوفر مارلو ( " لأن هذه هي جهنم وأنا لست خارجها " ) في عبارته التي وردت من قبل " أما أنا ، فإنها حياتي " ، هما مثالان من بين إشارات عديدة للمأساة الخالصة في القصة ، ويقوم " كبلنج " هنا ، كما في غيرها من المواضع ، ببيان أن الناس البسطاء ، الذين لا يحسنون الكلام المنمق ويلبسون طاقم أسنان لا يلائم فكهم ، يمرون هم أيضاً بانفعالات حادة وعواطف عنيفة وشعور بالإثم يُقعد المرء عن التصرف ، وأن أعظم لغز على الإطلاق هو الطبيعة الإنسانية .





(٨)

## الأسماء

وفتاة لم يتم تقديمها لك بعد ، تخرج الآن من ظلال معر الكنيسة الجانبى حيث كانت تكمن ، كى تنضم للآخرين عند حاجز الهيكل ، فلنسمها فيوليت ، لا ، بل فيرونیکا ، بل فيوليت ، إذ إنه اسم غير شائع بين الفتيات الكاثوليكيات من أصل أيرلندى ، اللواتى عادة ما يُسمين على اسم القديسين وشخصيات الأساطير الكلتية . إنى أحب ما يثيره اسم فيوليت - شخصية حساسة ، منقبضة الصدر ، متواضعة ، فتاة ضئيلة سوداء الشعر ، ذات وجه شاحب جميل عاث فيه النمش فساداً ، وأظافرها منقرضة حتى يبين اللحم منها مغطى بالنيكوتين ، وترتدى معطفاً مخملياً حسن التفصيل وإن كان قديماً ملطخاً على نحو محزن ؛ فتاة ، وقد تكون قد حدثت من كل هذه الأدلة ، مثقلة بالمشاكل والنوب والوساوس .

ديفيد لوج : ما هي إمكانيات ؟ (١٩٨٠)

وهنا ، فلنتترك الآن - مؤقتاً - "فيك ويلكوكس" ونعود وراء فى الزمن ساعة أو ساعتين وعدة كيلو مترات فى المكان ، كيما نقابل شخصية مختلفة تماماً ، شخصية - وهذا شيء مخرج بالنسبة لى - لا تؤمن هى نفسها بمفهوم الشخصية ، وبمعنى آخر (وتلك عبارة من عباراتها المفضلة) كانت "رويين بنروز" ، مدرسة الألب الإنجليزى المؤقتة فى جامعة "رميدج" تؤمن أن "الشخصية" هى أسطورة بورجوازية ، وهم خلقتة الرأسمالية كى تعمل على ترسيخ عقبيتها .

ديفيد لودج : عمل طيب (١٩٨٨)

قال : "وفى تلك الحالة ، يسعدنى أن أجيبك إلى طلبك . اسمى كوين" .

فقال ستيلمان متأملاً وهو يهز رأسه : "آه كوين" .

- نعم ، كوين ، كاف واو ياء نون" .

- فاهم ، فاهم . كوين . همم . نعم . لطيف جداً . كوين . كلمة رنانة . على وزن  
رهين ، أليس كذلك ؟

- هذا صحيح ، رهين .

- ومهين أيضاً ، إذا لم أكن مخطئاً .

- إنك لست مخطئاً .

- أيضاً سجين ، أليس كذلك ؟

- بالضبط .

- همم . لطيف جداً . إنى أرى احتمالات كثيرة لهذه الكلمة ، كوين هذه ، الكوانين  
... الكوينات . الكينا ، مثلاً . والكائنات . والكائن . والمكائن . همم . على وزن سمين . نك  
من رزين . همم . لطيف جداً . ومكين . وفطين . ومتين . ويطين . وشبيرين . وثعابين .  
وياسمين . بل إنها على وزن جبين . مم . ومع كلمة الجن ، إذا نطقتها نطقاً صحيحاً . همم  
نعم ، لطيف جداً ، إنى أحب اسمك حباً شديداً يا مستر كوين ، إنه ينطلق إلى جهات  
صغيرة كثيرة فى الوقت نفسه .

- هذا صحيح . لقد لاحظت ذلك بنفسى كثيراً .

بول أوستير : مدينة من زجاج (١٩٨٥)



إن أحد الأسس الجوهرية للبنىوية هو "تعسفية الدلالة" ، أى فكرة عدم وجود رابطة وجودية ضرورية بين الكلمة وما تدل عليه ، ليس صحيحاً ما قاله أحدهم "صدّق من أسماهم خنازير" ، بل هى الصدفة اللغوية ، فهناك كلمات أخرى تشير إلى الموضوع نفسه فى لغات أخرى . وقد ذكر شكسبير ، سابقاً بذلك فرديناند دى سوسير بثلاثة قرون "ستتضوع الوردة بالعبير حتى لو أطلقوا عليها أى اسم آخر" .

وللأسماء العَلَمَ موقعاً غريباً ومشوقاً فى ذلك الشأن ، فأباؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالى ، أسماء ذات ارتباط سار أو مفعم بالآمال بالنسبة لهم ، قد نحققها أو لا نحققها ، ونحن لا نتوقع أن يعمل جارنا الأستاذ الراعى بالرعى ، ولا نربط بين اسمه وبين تلك المهنة ، بيد أنه إذا كان شخصيةً فى إحدى الروايات ، فلا بد أن يطوف بأذهاننا حين نقرأ اسمه ارتباطات رعوية وربما إنجيلية ، ويتمثل أحد أكبر ألغاز التاريخ الأدبى فى المعنى الذى عناه بالضبط الفائق الاحترام "هنرى جيمس" حين دعى إحدى شخصياته باسم "فانى آسينغام" [ وكلا الاسمين ، بالإنجليزية ، يحمل دلالات حسية ] .

وفى الرواية ، لا تكون الأسماء بلا دلالة ، فهى دائماً تعنى شيئاً ما حتى لو كان المعنى السطحى العادى ، والكتاب الكوميديون والساخرون والإرشاديون بوسعهم أن يكونوا على درجة عالية من الابتكار ، أو اللجوء إلى الأليجورية الواضحة ، فى الأسماء (ثواكام ، بمبليتشوك ، الحاج) . ويفضل الكتاب الواقعيون الأسماء العادية ذات الدلالات المناسبة ( إيماً وودهاوس ، آدم بيد ) ، وتسمية الشخصيات هى دائماً جزء مهم من عملية خلقها ، وينطوى على اعتبارات جمّة ، وتردد ، وهو ما أستطيع أن أصوره بعناية من واقع تجربتى الخاصة .

والسؤال فى عنوان "ما هى إمكانياتك ؟" ينطبق على كل من تقويض العقيدة الدينية التقليدية بواسطة اللاهوت الراديكالى وتقويض التقاليد الأدبية بواسطة أداة "تحطيم الإطار" ، التى أشرت إليها سابقاً فيما يتصل بصوت المؤلف المتطفل ( انظر الفصل ٢ ) ، فقيام المؤلف بتغيير رأيه صراحة بشأن اسم شخصية من الشخصيات فى وسط النص ، هو اعتراف صريح بصفة خاصة بأن القصة كلها "موضوعة" ، وهو شىء يعرفه القراء وإن كانوا يكظمونه ، كما يكظم المتدينون شكوكهم ، كما أنه لم تجر عادة الروائيين أن يشرحوا مدلولات الأسماء التى يخلعونها على شخصياتهم : فمن المفترض أن تصل هذه الإلماحات إلى وعى القارئ لا شعورياً .

ولقد يسرّ اختراع الكمبيوتر عملية تغيير اسم شخصية من الشخصيات بعد المضي شوطاً بعيداً في الكتابة ، عن طريق لمس عدة أزرار ؛ ولكنى أشعر بمقاومة شديدة للقيام بذلك اللهم إلا بالنسبة للشخصيات الثانوية للغاية في قصصى ، وقد يتردد المؤلف ويتعذب عند اختياره اسماً من الأسماء ، ولكن حين تتم عملية الاختيار ، يصبح الاسم جزءاً لا يتجزأ من الشخصية ، وأى تردد من جانب المؤلف بالنسبة لذلك يبدو كما لو أنه يرمى بالعمل كله إلى الهاوية ، كما يقول أتباع التفكيكية ، ولقد أحسست بكل ذلك في عملية كتابتي لرواية "عمل طيب" .

وهذه الرواية تتعلق بالعلاقة بين مدير إحدى الشركات الهندسية ودارسة شابة تضطر إلى الحياة "في ظله" . وعلى الرغم من أن الرواية تحتوى بعض الجانبيات المحطمة للإطار ، كما تصور القطعة المقتبسة ، فهي بصفة عامة رواية أكثر واقعية مباشرة من رواية "ما هي مدى إمكانياتك ؟" ، وعند اختياري لأسماء شخصياتها ، كنت أبحث عن أسماء تبدو "طبيعية" لدرجة تكفى لتغطية دلالتهم الرمزية ، ولقد أسميتُ الرجل "فيك ويلكوكس" كيما أوحى ، من تحت عادية الاسم وإنجليزيتة ، برجولية تقترب من العدوانية ( بالارتباط بما يوحي به الاسم بالإنجليزية ) ، وسرعان ما انتهيت إلى اسم بنروز كاسم العائلة للبطله لدلولاته المتناقضة مع اسم البطل ، بما فيه من إحياءات أدبية وجمالية ( بن = قلم ؛ روز = وردة ) ، بيد أننى ترددت بعض الوقت عند اختياري لاسمها الأول ، متذبذباً بين راشيل وربىكا وروبرتة ؛ وأنا أذكر أن هذا التردد قد عطلنى عن المضي قدماً في الفصل الثانى ، لأنه لم يكن بإمكانى أن أسكن فى تلك الشخصية إلى أن استقر على اسم لها . وفى النهاية ، اكتشفت فى أحد قواميس الأسماء أن اسم روبين يُستخدم أحياناً ككنية لاسم روبرتا ، فقد بدا اختيار اسم يطلق على الذكر والأنثى أنسب كثيراً لبطلتى قوية الشخصية التى تؤمن بحقوق النساء ، وأوحى هذا على الفور بتغيير جديد فى الحبكة : ذلك أن ويلكوكس كان يتوقع أن يكون روبين الذى سيزوره فى مصنعه رجلاً وليس فتاة .

وحين بلغتُ منتصف الرواية تقريباً ، أدركتُ أننى قد اخترتُ لـ "فيك" ، ربما عن طريق المسار العقلى نفسه الذى اتخذته إ . م . فورستر ، نفس اسم العائلة للبطل الرئيسى لروايته "هواردز إند" ، هنرى ويلكوكس - رجل أعمال آخر يقع فى غرام امرأة مثقفة ، وبدلاً من أن أُغَيَّر اسم بطلتى ، أدرجتُ رواية "هواردز إند" على صعيد

التناص فى روايتى ، مؤكداً على نقاط التوازى بين الكتابين - عن طرق أشياء منها ، مثلاً ، الكتابة المُسطَّرة على قميص ماريون ، تلميذ ، روبين ، وهى : لابد من الربط بين الأشياء " ( وهى العبارة الاستشهادية الواردة فى صدر رواية فورستر ) ، ولماذا اسم ماريون ؟ ربما لأنها " صبية " يتوق روبين (قارن روبين هود ) إلى الدفاع عن براعتها وعفتها ، أو ربما لأن جورج إليوت ( وهى ترد كثيراً فى الكتب التى تقوم روبين بتدريسها ) كانت تُدعى فى شبابها " ماريان إيفانز " وأقول " ربما " لأن المؤلغين لا يعون دائماً الدوافع الكامنة وراء هذه الأشياء .

أما القطعة المقتبسة من رواية بول أوستير " مدينة من زجاج " ، وهى واحدة من ثلاث روايات قصيرة رائعة تشكل " ثلاثية نيويورك " ، فهى تدفع المغزى الدلالى للأسماء فى النصوص الأدبية إلى حدود اللامعقول ، وتعمل تلك القصص الثلاث على خضر إكليشيهات القصة البوليسية وقوالبها النمطية لعملية من التشكيك ما بعد الحداثى ، عن الهوية والسببية والمعنى . وكوين نفسه يكتب قصصاً بوليسية تحت اسم "وليام ويلسون" ، وهو نفس اسم بطل قصة "إدجار ألان بو" الشهيرة عن رجل يبحث عن قرينه ( انظر الفصل ٤٧ ) ، وحين يخلطون بين " كوين " وبين " بول أوستير " من وكالة أوستير للبوليس السرى " ، يندفع كوين إلى انتحال تلك الشخصية ، ويراقب أستاذاً سابقاً يُدعى ستلمان خرج حديثاً من السجن وكان يخافه عميل كوين ، المعروف باسم ويلسون ، المعروف باسم أوستير ، وقد كتب ستلمان كتاباً خلُص فيه إلى أن تعسفية الدلالة هى من نتائج الخطيئة الأولى :

كانت إحدى مهام آدم فى الجنة خلق اللغة ، وإعطاء كل خلق وشىء اسمه ، وفى تلك الحالة من حالات البراءة ، كان لسانه ينطلق مباشرة إلى قلب العالم ، ولم تكن كلماته مجرد لواحق بالأشياء التى يراها ، وإنما كانت تكشف جوهرها وتبعثها إلى الحياة ، وكان الشىء واسمه مرادفين أحدهما للآخر ، وبعد السقوط ، تغير الحال . فقد انفصلت الأسماء عن مسمياتها ، وتحولت الكلمات إلى مجموعة من العلامات التعسفية ؛ وانفصلت اللغة عن الخالق ، ولذلك فإن قصة الجنة لا تسجل سقوط الإنسان وحسب ، بل سقوط اللغة كذلك .



ويعمد ستلمان ، كأنما للبرهنة على نظريته ، إلى تفكيك اسم كوين حين يلتقيان في نهاية الأمر ، عن طريق دفقة من الارتباط الحر غريب الأطوار ، وليس هناك حدود للارتباطات التي يثيرها اسم كوين ، ولذلك فإنه يصبح بلا معنى للقارئ بوصفه مفتاحاً تفسيرياً .

وفي القصة الثانية " أشباح " ، تحمل كل الشخصيات أسماء ألوان .

في البداية ، كان الأزرق . وبعد ذلك الأبيض ، وبعدها الأسود ، وقبل البداية ، البني ، وقد وضعه البنى على المسار الصحيح ، وعلمه أسرار الصنعة ، وحين بلغ البني من الكبر عتياً ، حل الأزرق محله ، هذه كانت البداية ... تبدو القضية بسيطة للغاية ، فالأبيض يريد من الأزرق أن يتتبع رجلاً يدعى الأسود وألا يدعه يغيب عن ناظريه لأطول وقت ممكن .

ويقوم أوستير مرة أخرى ، عن طريق هذا النظام التعسفي للتسمية ، بتأكيد تعسفية اللغة ، ويدخلها ( التعسفية ) حيث لا تنتمي عادة ( الأسماء القصصية ) ، وفي القصة الثالثة ، " الغرفة المغلقة " ، يعترف الراوى كيف وضع ردوداً مزورة على الإحصاء الذي تقوم به الحكومة ، محاكياً نشاط الروائي محاكاة ساخرة :

وأكثر شيء هو لذة اختراع الأسماء ، وكان يتعين على أحياناً أن أكبر جماح رغبتى في وضع الغريب من الأسماء - الكوميديّة الصارخة ، والكناية ، والكلمات البذيئة - ولكنى كنت قانعاً في معظم الأوقات باللعب في حدود الواقعية .

وعدم إمكانية الرابط بين الدال والمدلول في القصص الثلاث ، واستحالة استعادة حالة البراءة التي كانت موجودة قبل السقوط ، حين كان الشيء واسمه واحداً ، يتمثلان على مستوى الحبكة في صورة عبثية عمل المخبر السرى ، فكل قصة تنتهى بموت المخبر أو يأسه ، بعد أن يواجه بلغز يستعصى على الحل ، ويضل طريقه في متاهة من الأسماء .

## تيار الوعي

قالت " مسز دالواى " إنها ستشتري الزهور بنفسها ، لأن لوسى لديها ما يكفيها من أعمال ، سيتعين خلع الأبواب من مفصلاتها ؛ رجال شركة " ريتلمبر " سيحضرون . والآن جال فى ذهن " كلاريسا دالواى " من صباح مشرق كئنه قد خلق للأطفال على الشاطئ .

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائماً حين قامت فى " بورتون " بفتح نافذة الشرفة على مصرعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محدثة صريراً خافتاً من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشاً ، كم كان هادئاً ، أكثر هدوءاً مما هو عليه الآن بالطبع؛ مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج صافياً ومنعشاً ، وإن كان فى نفس الوقت ( بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة هو عمرها فى ذلك الوقت ) جليلاً ؛ وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئاً مروعاً على وشك أن يقع ؛ تنظر إلى الزهور ، والأشجار ، والنخان ينحرف عنها والغريان ترتفع وتهبط تقف وتتطلع حتى هتف بها بيتر وولش " تحملين وسط الخضروات ؟ " - أكان هذا ما قال ؟ أو " إنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنبيط " - أكان هذا ما قال ؟ لا بد أنه قال تلك العبارة عند الإفطار ذات صباح حين خرجت إلى الشرفة - بيتر وولش . سيعود من الهند يوماً ما ، فى يونيو أو يوليو ، نسيت أى شهر منهما ، ذلك أن خطاباتة كانت مثيرة للعلل يذكر المرء أقواله ؛ عيناه ، مطواته ، ابتسامته ، تكشيرته ؛ وحين تختفى ملايين الأشياء من الذاكرة - ياللفرية - تقفز عبارات مثل هذه عن الكرنب .

فرجينيا وولف : مسز دالواى ( ١٩٢٥ )

« تيار الوعي » عبارة صكها « ويليام جيمس » ، عالم النفس شقيق الروائي « هنري جيمس » ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري ، ثم استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع معين من القصص الحديث حاول تقليد هذه العملية ، قام به كُتّاب منهم جيمس جويس ودوروثي ريتشاردسون وفيرجينيا وولف .

وقد اتصفت الرواية بطبيعة الحال بطريقتها الداخلية في عرض التجربة ، ويمكن لعبارة « أنا أفكر إذن فأنا موجود » أن تكون شعاراً لها على الرغم من أن تفكير الروائي لا يشمل منطق العقل فحسب بل يتعداه إلى انفعالاته وأحاسيسه وذكرياته وخیالاته ، ولذلك فإن من قدموا قصة حياتهم في روايات « دانييل ديفو » وحرروا خطابتهم في روايات صمويل ريتشاردسون - حين كانت الرواية في فجرها بوصفها شكلاً أدبياً - كانت قد تسلطت عليهم فكرة الغوص في أغوار النفس ، وقد جمعت رواية القرن التاسع عشر الكلاسيكية - من « چين أوستن » إلى « جورج إليوت » - بين تصوير شخصياتها بوصفهم كائنات اجتماعية وتحليل دقيق ومرهف لحياتهم الداخلية ، الأخلاقية منها والعاطفية . بيد أنه مع مطلع القرن العشرين ( وبوسعك أن ترى هذا عند هنري جيمس ) ، زاد البحث عن الواقعية في الوعي الذاتي الخاص للنفوس المفردة ، العاجزة عن توصيل جماع تجربتها للآخرين ولقد قيل إن رواية تيار الوعي هي التعبير الأدبي للأحادية الفردية ، وهي العقيدة الفلسفية القائلة بأنه ما من شيء حقيقي مقطوع به سوى وجود الفرد الذاتي ؛ ولكن بوسعنا على المنوال نفسه أن ندفع بأنها تقدم لنا بعض التخفف من تلك الفرضية المثبطة حين تقدم لنا مدخلاً إبداعياً للحيات الداخلية لأشخاص آخرين ، حتى ولو كان هؤلاء الأشخاص من نسج الخيال .

ولا شك أن هذا النوع من الرواية ينحو إلى توليد التعاطف مع الشخصيات التي تعرض داخلها نفسها للأنظار ، مهما بدت أفكارهم أحياناً جوفاء أو أنانية أو دنيئة ، وبعبارة أخرى ، إن الانغمار المستمر في ذهن شخصية غير جذابة بالمرّة هو أمر لا يحتمله لا المؤلف ولا القارئ ، ورواية مسز داوولي حالة مثيرة للاهتمام بوجه خاص في هذا السياق ، لأن بطلتها قد ظهرت أيضاً كشخصية ثانوية في أول رواية كتبتها فرجينيا وولف وعنوانها « الرحلة إلى الخارج » ( ١٩١٥ ) وفيها تستخدم الكاتبة سرداً تقليدياً بلسان المؤلف كيما تعطى صورة غاية في السخرية والتحيز « كلاريسا دالواي »

وزوجها بوصفها من أعضاء الطبقة العليا البريطانية المتعالين والرجعيين . فهاك مثلاً ، مسز دالواى فى صورتها الأولى تعد نفسها للتعرف على أستاذ يدعى أمبروز وزوجته : وجاهدت « مسز دالواى » ورأسها مائل قليلاً لتتذكر أمبروز / هل هذا لقبه ؟ ولكنها فشلت كان ما سمعته قد أقلقها بعض الشيء : كانت تعرف أن الأساتذة يتزوجون أى فتاة / فتيات قد التقوا بهن فى الضيعات أثناء حفلات المطالعة ، أو نسوة صغيرات من سكان الضواحي يقلن بلهجة خشنة : " أعرف طبعاً أنك تريد زوجى وليس أنا " . ولكن هيلين جاءت فى تلك اللحظة وارتاحت « مسز دالواى » أن رأتها ، وأنها كانت ، رغم بعض الغرابة فى مظهرها ، لا تفتقر إلى الهدام ، وحسنة التصرفات ، وفى صوتها شىء من التحفظ ، وهذا كله علامة على أنها سيدة بمعنى الكلمة .

فنحن نرى ما تفكر فيه مسز دالواى ، بيد أن الأسلوب الذى ينقل أفكارها يضعها موضع التهكم ، ويصدر حكماً صامتاً عليها ، وهناك دلائل على أن فيرجينيا وولف ، حين بدأت تكتب مرة أخرى عن هذه الشخصية ، كان غرضها من وراء ذلك فى أول الأمر نقل الصيغة نفسها شبه التهكمية ؛ ولكنها كانت قد التزمت فى ذلك الوقت برواية تيار الوعى ، وقادتها هذه الصيغة لزماً إلى تصوير مسز دالواى فى صورة أكثر تعاطفاً بكثير .

وهناك طريقتان فنيقتان ثابتتان لتقديم الوعى فى القصص النثرى ، أولاهما المونولوج الداخلى ، وفيه يصبح الموضوع النحوى للخطاب هو " أنا " ، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهى تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها . ولسوف أبحث تلك المسألة فى الفصل التالى . أما الطريقة الثانية ، التى تُسمى الأسلوب الحر غير المباشر ، فهى ترجع على الأقل إلى أيام « جين أوستن » ، ولكن الروائيين المحدثين أمثال وولف استخدموها ببراعة متزايدة وعلى نطاق يتزايد اتساعاً . وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يُسرد ( فى صيغة الغائب وفى الزمن الماضى ) ولكنها تلتزم بالكلمات التى تناسب كل شخصية ، وتحذف عبارات تقليدية مثل " جال فى فكرها " أو " تساءلت " أو " سألت نفسها " وغيرها من العبارات التى يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول ، وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقتراباً أكثر حميمية من ذهن الشخصية ، ولكن دون حذف المؤلف فى الخطاب حذفاً كاملاً .



وعبارة " قالت مسز دالواى إنها ستشتري الزهور بنفسها " هى أول جملة فى الرواية : بيان مؤلف يسرد ، بيد أنه بيان غير شخصانى ومبهم ، فهو لا يشرح من هى مسز دالواى أو لماذا هى فى حاجة إلى الزهور ، وهذا الزج المفاجئ للقارئ فى وسط حياة قائمة ( فنحن نضع تدريجياً القطع المتناثرة هنا وهناك لمعرفة سيرة حياة البطلة عن طريق الاستنتاج ) يتميز بتقديم الوعى بوصفه " تياراً " . أما الجملة التالية " لأن لوسى لديها ما يكفيها من أعمال " فهى تنقل بؤرة القصة إلى ذهن البطلة باستعمال الأسلوب الحر غير المباشر ، بحذف علامة من علامات تدخل المؤلف المتطفل مثل عبارة " خطر على بال مسز دالواى " . أما الإشارة إلى الخادمة باسمها الأول دون كلفة ، كما لابد أن تفعل مسز دالواى ، بدلا من ذكر وظيفتها ، واستخدام تعبير دارج عرضى مثل " لديها ما يكفيها " ، فإن ذلك يعود إلى الأسلوب الذى تتبعه مسز دالواى عادة فى كلامها ، والجملة الثالثة تنتمى إلى الشكل نفسه ، أما الرابعة فهى تعود قليلا إلى طريقة سرد المؤلف كيما تخبرنا بالاسم الكامل للبطلة ، وبسرورها من الصباح الصيفى الجميل " والآن ، جال فى ذهن كلاريسا دالواى ، ياله من صباح ، مشرق كائنه قد خلق للأطفال على الشاطئ " . والصيحتان التاليتان : " يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! " يبدوان فى الظاهر مونولوجاً داخلياً ، بيد أنهما ليستا استجابة البطلة وقد نضجت فى السن لذلك الصباح فى وسنستمر حيث خرجت لشراء الزهور ، إنها تتذكر نفسها فى سن الثامنة عشرة وهى تتذكر نفسها حينما كانت طفلة . أو ، بمعنى آخر ، فإن صورة " مشرق كائنه قد خلق للأطفال على الشاطئ " التى أثارها صباح وسنستمر ، تعيد إلى ذاكرتها كيف أن استعارات مماثلة ، عن الأطفال الذين يلهون فى البحر ، سوف ترد على الذهن حينما " اندفعت " فى الهواء المنعش الهادئ للصباح الصيفى " مثل رفيف الأمواج ؛ مثل قبلة الأمواج " ، فى بورتون ( وهو على ما نظن بيت فى الريف ) ، حيث تقابل شخصاً يدعى بيتر وولش ( وهى أول بادرة تنبىء بتكوين قصة ) . ويختلط الحقيقى بالمجازى ، والحاضر بالماضى على نحو لا فكاك منه ، ويؤثر الواحد منهما فى الآخر فى العبارات الطويلة الملتوية ، وكل فكرة أو ذكرى تبعث أخرى وراءها ، وعلى مستوى الواقع ، لا تستطيع كلاريسا دالواى أن تثق فى ذاكرتها : " تحلمين وسط الخضروات ؟ ، " أكان هذا ما قال ؟ أو " أنى أفضل صحبة الناس على صحبة القرنييط ، " - أكان هذا ما قال ؟ " .

وقد تكون العبارات ملتوية حقاً ، بيد أنها - باستثناء رخصة الأسلوب الحر غير المباشر - حسنة التكوين وذات إيقاع جميل . فلقد سربت فرجينيا وولف بعضاً من بلاغتها الغنائية في تيار وعى « مسز دالواى » دون أن يكون ذلك واضحاً ، قم بتحويل العبارات التالية إلى ضمير المتحدث تجد أنها قد أصبحت مفرقة في الصفة الأدبية وستُعتبر تفريراً على الورق للأفكار العابرة لإحدى الشخصيات ، ستصبح بالفعل " كتابة " حقة ، فى أسلوب منمق نوعاً ما ، عن ذكريات بصورة السيرة الذاتية :

يالها من نشوة ! ياله من انطلاق ! لأن هذا هو ما بدا لها دائماً حين قامت فى " بورتون " بفتح نافذة الشرفة على مصراعيها واندفعت إلى الهواء الطلق ، محدثة صريراً خافتاً من المفصلات يمكنها سماعه الآن ، كم كان الهواء فى الصباح الباكر منعشاً ، كما الأمواج مثل قبلة الموجة صافياً ومنعشاً ، وإن كان فى الوقت نفسه ( بالنسبة لفتاة فى الثامنة عشرة وهو عمرها فى ذلك الوقت ) جليلاً ؛ وهى تقف أمام النافذة المفتوحة ، وتشعر أن شيئاً مروعاً على وشك أن يقع .

وأنا أعتقد أن المونولوج الداخلى فى رواية « فرجينيا وولف » اللاحقة " الأمواج " يعانى من هذه الصنعة الزائفة ، ولقد قام « جيمس جويس » بتقديم عرض أكثر تنوعاً لتلك الطريقة فى تصوير تيار الوعى .



## المونولوج الداخلي

تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفي بحثاً عن مفتاح الباب الرئيسي ، ليس هناك في البنطلون الذي خلعتة ، لابد أن أجده . معى حبة البطاطس . الدولاب يصدر صريراً لا حاجة بي لإيقاظها ، وتقلب في نومها تلك المرة ، وجذب باب الردهة وراءه بهدوء شديد أكثر ، إلى أن مست سقاطته الأرض . غطاء رخو . يبدو مطلقاً . حسناً ، إلى أن أعود على كل حال .

وعبر الطريق إلى الناحية المشمسة ، متفانياً الحجارة المتكسرة أمام رقم ٧٥ وكانت الشمس تقترب من برج كنيسة جورج . أعتقد أنه سيكون يوماً دافئاً خاصة في هذه الملابس السوداء أشعر أكثر بالدفء ، التوصيلات السوداء تعكس ( أو هي تكسر ؟ ) الحرارة ولكن ليس بمقتورى أن أذهب في تلك البدلة الخفيفة فما أنا ذاهب إلى نزهة وكثيراً ما أطبق جفناه في هدوء بينما كان يسير في الدفء السعيد .

هبطنا الدرجات من جهة « ليهي » بحذر « فراوين زيمر » ثم إلى الشاطئ المنحدر ، وأقدامهن العريضة تغوص في الرمل الملىء بالفرين مثلى ومثل « ألجي » تتجهان إلى أمنا العظيمة وأرجحت رقم واحد حقيبة الولادة بتناقل بينما أخذت مظلة الأخرى تحفر في الرمل ، تخرجان لنهار اليوم من حيثهما « ليبرتيز » السيدة « فلورانس ماكابي » أرملة المرحوم « بات ماكابي » المأسوف عليه ، من شارع برايد إحدى شقيقاتها جذبتني باكياً إلى الحياة خلق من لا شيء ماذا في حقيبتها ؟ جنين مجهض بقطر حبة السرى وراء مدثر في صوفة حمراء ، حبال الجميع مربوطة بعضها إلى بعض حبل مضفر لكل بني البشر هذا هو السبب في أن الكهنة الصوفيين ، هل ستكون مثل الآلهة ؟ تحقق في سرتك . ألو . كينش على الخط أعطنى عد نفيل ، ألف ألف ، صفر ، صفر ، واحد .

نعم لأنه لم يفعل شيئاً مماثلاً من قبل أن يطلب أن أحضر له إفطاره في السرير وبه بيضتان منذ فندق " سيتي أرمز " حين كان يتظاهر بأنه مريض ويلزم الفراش بصوته النائح يضرب ضربته كي يحظى باهتمام تلك العجوز « مسز ريوردان » التي كان يظن أنها ستذكرنا في وصيتها وهي لم تترك لنا مليمًا واحداً وإنما أنفقت أموالها



فى إقامة القداس لنفسها وعلى روحها ، أبخل شخصية على الإطلاق كانت حقيقة تخاف أن تدفع شلنا لمشروعاتها الروحية وتحكى لى على كل أمراضها ، ثروة طويلة عن السياسة والزلازل ونهاية العالم ، فلنتمتع بحياتنا أولاً ، كان الله فى عون العالم إذا كانت كل النسوة مثلها تهاجم المايوهات وفتحات الفساتين العريضة طبعاً لا أحد يريد أن ترتدى تلك الملابس أعتقد أنها متبينة لأنه ما من رجل يمكن أن ينظر إليها مرتين .

جيمس جويس : عوليس ( ١٩٢٢ )

إن عنوان رواية جويس " عوليس " هو الدليل الوحيد الثابت فى النص بأكمله على أن حكايتها عن يوم عادى تماماً فى دبلن ، ١٦ يونيو ١٩٠٤ ، يعيد تمثيل أو يحاكي أو يحرف قصة هوميروس " الأوديسة " ( التى يُسمى بطلها أوديسيوس التى هى باللاتينية عوليس ) . وليوبولد بلوم ، وكيل الإعلانات المتجول ، هو بطلها الذى لا بطولة فيه ، وزوجته مولى تقصر تماماً عن محاكاة نظيرتها فى الملحمة الإغريقية ، بنيلوبى ، بالنسبة لإخلاصها لزوجها ، فبعد أن يجوب بلوم مدينة دبلن طولا وعرضاً فى مهام مختلفة لا تؤدي إلى نتيجة ، مثلما ضل أوديسيوس طريقه فى البحر الأبيض المتوسط بفعل الرياح المعاكسة حين كان عائداً إلى وطنه بعد حرب طروادة يقابل « ستيفن ديدالوس » ويصادقه على نحو أبوى ، وستيفن هو تليماك فى الملحمة ، وصورة لجويس فى شبابه - كاتب فخور مفلس طموح متغرب عن والده .

« وعوليس جويس » ملحمة سيكولوجية أخرى من كونها ملحمة بطولية ، فنحن نتعرف على الشخصيات الأساسية فيها لا عن طريق ما نسمع عنهم ، بل بالمشاركة فى أفكارهم الأشد خصوصية ، والتى تقدم لنا بوصفها تيارات للوعى تلقائية وموصولة لا تنقطع ، والأمر بالنسبة للقارئ يكون كما لو أنه وضع على أذنيه سماعات موصولة بذهن الشخصية ، وهى ترصد تسجيلا لا نهاية له لانطباعاتها وتأملاتها وتسؤولاتها وذكرياتها وتهويماتها ، إذ يثيرها إحساسات مادية أو عن طريق تداعى الأفكار ، ولم يكن جويس أول من استخدم المونولوج الداخلى ( فهو قد أرجع ابتداء هذه الطريقة إلى « إدوار ديجاردان » ، وهو روائى فرنسى مغمور عاش فى أواخر القرن التاسع عشر ) . كما أنه لم يكن آخر من استخدم هذا الأسلوب ؛ ولكنه دفع به إلى حد عالٍ من الكمال جعل من استخدامه بعد ذلك من الروائيين ، باستثناء « فوكنر » « وبيكيت » ، يبدوان باهتين بالمقارنة به .

والمونولوج الداخلى هو بالفعل فن يصعب جداً استخدامه بصورة ناجحة ، إذ هو ينحو إلى فرض إيقاع بطيء على السرد ، وإضجار القارئ بالكثير من التفاصيل التافهة ، ويتفادى جويس تلك المزالق جزئياً بواسطة عبقريته فى معالجة الكلمات ، مما يخلع على أشد الأحداث أو المواضيع تفاهة جاذبية تجعلنا نراها كما لو أننا نصادفها لأول مرة ، وكذلك يعمل جويس على تنويع التركيب النحوى لخطابه ، مازجاً بين المونولوج الداخلى والأسلوب الحر غير المباشر والوصف السردي التقليدى .

والقطعة الأولى تتعلق بـ « ليوبولد بلوم » وهو يغادر منزله فى الصباح الباكر كيما يشتري كلاوى خنزير لإفطاره . وعبارة " تحسس عند عتبة الباب جيبه الخلفى بحثاً عن مفتاح الباب الرئيسى " تصف العمل الذى يقوم به بلوم من وجهة نظره هو ، ولكنها تتضمن - نحويًا - قصاصاً يقوم بالسرد ، حتى وإن كان هذا القصاص غير مشخص وعبارة " ليس هناك " مونولوج داخلى ، وهى اختصار لفكرة بلوم التى لم ينطق بها : " المفتاح ليس هناك " ، وحذف الاسم [ الفعل فى الأصل الإنجليزى ] يوحى بفورية الاكتشاف ، وما ينطوى عليه من إحساس طفيف بالجزع ، ويتذكر أن المفتاح فى بنطلون آخر خلعه لأنه يرتدى الآن بذلة سوداء ليحضر بها جنازة فى موعد لاحق من النهار ، وعبارة " معى حبة البطاطس " تبدو غريبة تماماً للقارئ الذى يطالع الرواية لأول مرة : ففى المكان المناسب نكتشف أن بلوم الذى يؤمن بالتطير يحمل معه حبة بطاطس على سبيل التعويذة ، ومثل هذه الألفاظ تضيف إلى أصالة الأسلوب ، فمن الواضح أننا لا يمكن أن نحيط إحاطة كاملة بتيار الوعى لدى شخص ، ويقرر بلوم عدم العودة إلى غرفة نومه لإحضار المفتاح الذى نسيه لأن باب الدولاب يصدر صريراً ربما يزعج زوجته ، التى كانت لا تزال نائمة على السرير ؛ وهذا دليل على طبيعة بلوم الطيبة أساساً التى تراعى الآخرين ، وهو يشير إلى مولى بلوم بضمير الغائب ، لأن زوجته تحوم دائماً فى وعيه إلى حد أنه لا يحتاج إلى أن يحدد لنفسه الاسم ، كما لا بد أن يفعل السارد الخارجى الذى يضع صالح القارئ نصب عينيه .

والجملة التالية فى القطعة نفسها ، وهى جملة تتسم بالمحاكاة البارعة ، تعود إلى الأسلوب السردى لتصف كيف جذب بلوم الباب حتى أصبح شبه مغلق ، ولكنها تلازم وجهة نظر بلوم وتبقى فى نطاق الكلمات التى يستخدمها ، وذلك حتى يمكن تضمين شذرة مونولوج داخلى تتمثل فى كلمة " وأكثر " فى الجملة دون حدوث أى تنافر ، ويميز الفعل الماضى : بدا مغلقاً " الجملة التالية بالأسلوب الحر غير المباشر ، ويوفر نقلة سهلة للعودة إلى المونولوج الداخلى : " حسناً ، إلى أن أعود على كل حال " ، التى تمثل فيه كلمة " حسناً " اختصار العبارة " هذا سيكون حسناً " . ولا توجد فى هذه القطعة عبارة واحدة سليمة من ناحية القواعد النحوية أو مكتملة بالمقاييس المحددة ، باستثناء العبارات السردية ، وهذا لأننا لا نفكر ، ولا حتى نتكلم بطريقة عفوية ، بعبارات كاملة التكوين .

والقطعة المقتبسة الثانية ، التي تصف « ستيفن ديدالوس » وهو يلوح امرأتين بينما يتمشى على الشاطئ ، تظهر التنوع نفسه في أنماط الخطاب الروائي ، ولكن ، في حين كان تيار أفكار بلوم عملي المنحى وعاطفياً ، وكذلك علمياً على نحو غير مدروس ( فهو يلتبس على غير هدى المصطلح العلمي الصحيح لتأثر الملابس السوداء بالحرارة ) ، فإن تيار أفكار ستيفن تأملي ، لمّاح ، أدبي - ومتابعته أصعب بكثير . و " أجلى " إشارة مألوفة للشاعر " ألجر نون سوينبيرن " ، الذي قال عن البحر أنه " أم رؤوم عظيمة " ؛ وكلمة " بتثاقل " [ lourdily ] هي إما اصطلاح أدبي قديم أو هي كلمة اخترعها ستيفن من أيام حياته البوهيمية في باريس ، إذ إن كلمة lourد تعنى ثقيل بالفرنسية . وتحفز مهنة مسز " ماكأبى " خيال ستيفن الأدبي إلى ابتعاث ذكرى مولده بتحديد مدهش " إحدى شقيقاتها جذبتنى باكياً إلى الحياة " ، وهي عبارة أخرى فيها محاكاة معجزة تجعل القارئ يشعر بجسم الطفل الوليد لزجا بين يدي القابلة ، أما الصورة السقيمة نوعاً ما بأن هناك جنيناً مجهضاً في حقيبة مسز " ماكأبى " فهي تعمل على تحويل تيار الوعي لدى ستيفن إلى خيالات معقدة وبالغة الغرابة ، يتصل فيها الحبل السرى إلى سلك يربط بين كل بنى البشر وبين أهم الأولى ، حواء ، ويوحى بالسبب الذى يدعو الكهنة الشرقيين إلى تأمل سراتهم ( من الكلمة اليونانية omphalos ) رغم أن ستيفن لا يكمل الجملة ، إذ يقفز ذهنه إلى فكرة خيالية استعارية أخرى ، وهي تشبيه الحبل السرى الجماعى بسلك التليفون ، والذى عن طريقه يقوم ستيفن ( الذى يطلق عليه صديقه باك مالىجان كنية " كينش " ) بتخيل نفسه يتصل هاتفياً فى نزوة من نزواته بجنة عدن .

ولم يكتب جويس " عوليس " كلها بأسلوب تيار الوعي ، فبعد أن ذهب بالواقعية السيكلوجية إلى أقصى مدى يمكن أن تذهب إليه ، تحول ، فى الفصول اللاحقة من روايته ، إلى أنواع مختلفة من الأساليب وطرق المزج والتقليد التهكمى ؛ فهي ملحمة لغوية كما هي ملحمة سيكلوجية . ولكنه أنهى الرواية بأشهر مونولوج داخلى على الإطلاق ، المونولوج الداخلى لـ " مولى بلوم " .

ففى آخر " حلقة " ( كما تُسمى الفصول فى " عوليس " ) ، تصبح مولى بلوم ، زوجة ليوبولد بلوم ، التى كانت حتى آنذاك موضوعاً لأفكاره هو وغيره وملاحظاتهم وذكرياتهم ، هي نفسها الموضوع ومركز الوعي ، ففى خلال أصيل اليوم نفسه ، خانت



ليوبولد مع متعهد حفلات يسمى " بليزس بويلان " ( فهي مغنية شبه محترفة ) ، والآن نحن في أواخر الليل ، وقد دلف بلوم إلى الفراش ، وأيقظ موالى عند ذاك ، وهي ترقد إلى جواره ، نصف مستيقظة ، تتذكر غافية أحداث اليوم ، وأحداث حياتها الماضية ، خاصة تجاربها مع زوجها ومع عشاقها الآخرين ، وفي الواقع لم يكن بلوم وزوجته يعيشان حياة زوجية طبيعية منذ سنوات كثيرة ، بعد صدمة فقدان ابنهما وهو ما زال طفلاً ، بيد أنهما يظلان مرتبطين عن طريق الألفة ونوع من الود الساخط بل وحتى الغيرة . وقد كان يوم بلوم ملبداً بالقلق من جراء معرفته بقاء موالى وعشيقها ، ويبدأ مونولوج موالى الداخلى الذى يكاد يخلو تماماً من علامات الترقيم ، بتفكيرها فى أن بلوم لابد وأن يكون قد مر بمغامرة غرامية ما دام قد خرج على عادته وفرض شخصيته بأن طلب منها أن تُحضر له فطوره إلى الفراش فى الصباح التالى ، وهذا شئ لم يفعله منذ زمن قصى ، حين كان يتظاهر أنه قعيد الفراش كيما يؤثر على أرملة تدعى مسز ريوردان ( التى هى فى حقيقة الأمر خالة ستيفن ديدالوس ، وهذه إحدى المصادفات البسيطة الكثيرة التى تشبك معا أحداث " عوليس " التى تبدو عشوائية فى ظاهرها فحسب ) كان يأمل أن يتلقى منها إرثاً ، ولكنها فى الواقع لم تترك لهما شيئاً ، بل خصصت كل مالها للإنفاق على قداسات تتلى على روحها بعد مماتها ... ( والمرء ينحو حين يعيد حكاية مناجاة موالى الذاتية إلى استخدام أسلوبها الانسيابى الحر نفسه ) .

وفى حين أن تيار الوعى لدى « ستيفن » و « بلوم » يحفره انطباعاتهما الآتية من الحواس ، فإن « موالى » ، إذ ترقد فى الظلمة ولا يشئت ذهنها إلا ضجة عابرة صادرة من الطريق ، تحملها ذكرياتها قدماً ، ذكرى تجر أخرى عن طريق تداع فى الأفكار من نوع ما ، وفى حين ينحو التداعى فى وعى ستيفن إلى صور الاستعارة البلاغية ( شئ يوحى بشئ آخر عن طريق التشابه ، وغالباً ما يكون تشابهاً خاصاً وغريباً ) وينحو فى وعى بلوم إلى صور الكناية البلاغية ( شئ يوحى بشئ آخر لأنهما يرتبطان بقانون العلة والمعلول ، أو بالتجاور فى الزمان أو المكان ) ، فإن تداعى الأفكار فى وعى موالى هو تداع حرفى ليس إلا : فإفطار فى الفراش يذكرها بإفطار آخر فى الفراش ، ورجل فى حياتها يذكرها برجل آخر ، ولما كانت أفكارها عن بلوم تؤدي بها إلى التفكير فى عشاق آخرين ، فليس من السهل دائماً تحديد من تعنى من الرجال حين تستخدم ضمير الغائب المذكور .

## إزالة الألفة

أقول ، إن اللوحة بدت كما لو كانت تعتبر نفسها ملكة المجموعة . كانت تصور امرأة ، أعتقد أنها أكبر بكثير من حجمها الحقيقي ، وحسبت أن هذه السيدة ، إذا وضعت في ميزان للأحجام يناسب الأوزان الكبيرة ، لابد أن تكون ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلوجرامات . كانت والحق يقال حسنة التغذية للغاية ، فلا بد أنها استهلكت من لحوم الجزارين - عدا الخبز والخضروات والمشروبات - قدرًا مكنها من الوصول إلى هذا العرض وذلك الطول وتلك الثروة من العضلات وهذه الوفرة من اللحم كانت تستلقي نصف متكئة على الأريكة ، لماذا ؟ يصعب الرد على هذا السؤال ، فضوء النهار القاهر يحيط بها من كل جانب ، وكانت تبدو موفورة الصحة ، وذات عافية تمكثها من القيام بعمل اثنين من الطباخين العائيين ، ولم يكن لها أن تشكو من ضعف عمودها الفقري ، فكان يجب أن تكون واقفة أو على الأقل جالسة في وضع قائم ، ولم يكن هناك داع لأن تضيق وقتها هكذا في الظهيرة مسترخية على أريكة ، كذلك كان ينبغي لها أن ترتدى ملابس محتشمة ، فستان يغطيها كما يجب ، وهو ما لم يكن عليه الحال ، لقد عمدت ألا تغطي نفسها بأي من الأنسجة الوفيرة التي تبدو في اللوحة - حوالى سبعة وعشرين ياردة حسب تقديري . وفوق هذا ، لم يكن هناك ما يبرر الفوضى التي تحوطها : أوعية المطبخ ... أو ربما كان من الأفضل أن أقول الزجاجات والكنوس ... تنتثر هنا وهناك في مقدمة اللوحة ، يختلط بها كوم من الزهور الذابلة . وثمة كتلة سخيفة ومهملة من النسيج تكاد تغطي الأريكة وتتوء بحملها على الأرض .

وحين راجعت الكتالوج ، وجدت أن هذه اللوحة الشهيرة تحمل اسم " كليوباترا " .

شارلوت بروننتي : فييت ( ١٨٥٣ )

إزالة الألفة هي ترجمة للكلمة الروسية Ostranenie ( ومعناها الحرفى " إضافة الغرابة " ) وهي اصطلاح نقدى ثمين آخر صكته مدرسة الشكليين الروسية ، وفى مقال مشهور نُشر لأول مرة عام ( ١٩١٧ ) ، دفع فكتور شكوفسكى بأن الهدف الرئيسى للفن هو التغلب على آثار التعود القاتلة عن طريق تقديم الأشياء المألوفة بطرق غير مألوفة :

« التعود يلتهم الأعمال والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحروب ... والفن موجود كيما يتمكن المرء من استعادة الإحساس بالحياة ؛ إنه يوجد كيما يحس المرء بالأشياء ، كي يجعل من الصخر " صخراً " . إن الهدف من الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تُحس ، وليس كما هي معروفة » .

وهذه النظرية تبرر أوجه التشويه والتفكيك اللذين يمارسهما كُتّاب الحداثة ، بيد أنها تنطبق كذلك على مؤلفى الرواية الواقعية الكبار . وقد أورد شكوفسكى بين ما أورده من أمثلة ، فقرة يسخر فيها تولستوى سخرية فعالة من الأوبرا عن طريق وصف عرض أوبرالى كأنما هو من منظور شخص لم ير أو يسمع أى أوبرا من قبل :

« وبعد ذلك جاء المزيد من الناس يجرون هنا وهناك وبدأوا يسحبون إلى الخارج الصببة التى كانت تلبس رداء أبيض ثم أصبحت الآن ترتدى ثوباً أزرق سماوياً . ولكنهم لم يسحبوها إلى الخارج على الفور ، بل تمهلوا معها وقتاً طويلاً قبل أن يسحبوها خارجاً » .

وتقدم « شارلوت بروننتى » شيئاً مماثلاً عن الصالونات الفنية فى الفقرة التى اقتبسناها أعلاه من روايتها " فييت " .

وفيت هو الاسم الخيالى لمدينة بروكس ، حيث تضطر البطلة التى تروى القصة لوسى سنو - أن تكسب قوتها بالعمل مدرسة فى مدرسة داخلية للبنات ، وهى واقعة سرّاً فى غرام لا أمل فيه لطبيب إنجليزى هو « جون بريتون » ، الذى يصطحبها لزيارة قاعات العروض الفنية ثم يتركها كي تستكشف اللوحات وحدها ، وهو ترتيب يتلاءم مع روحها التى تتسم بالاستقلال .

واللوحة موضع البحث هنا تنتمى إلى طراز معروف من الرسوم يجرى بمقتضاه إضفاء الاحترام على التصوير المسرف للأنثى العارية ، بربطها بمصدر أسطورى

أو تاريخي ، وعن طريق حجمها الضخم الذي يملأ النفس بالوجل ، وعلامات رمزية أخرى توحى بانتمائها إلى الثقافة الرفيعة ، وطبيعي أن التناقضات الواردة في مثل هذا المشهد كانت أكثر حدة في أيام « شارلوت برونتي » ، حين كانت المرأة مضطرة لأن تبقى كل بوصة تقريباً من جسدها مغطاة في كل الأوقات ، عنها في أيامنا . وتبرز المؤلفة ، من خلال بطلتها ، هذه التناقضات ، والزيف الأساسي ( في رأيها ) لهذا النوع من الفن ، وذلك بوصف اللوحة وصفا حرفياً وصادقاً ، فتضعها بذلك في سياق حياة النساء الواقعية ، وتتجاهل خطاب تاريخ الفن والتذوق الفني الذي يتم الإحساس بتلك اللوحات " عادةً " في إطاره .

وهكذا فإن حجم المرأة الهائل ، والأقمشة النسيجية الزائدة عن الحد التي تحيط بها ، وهي من الأمور التي يتم تجاهلها أو التغاضي عنها في التذوق التقليدي للفن ، تبرز إلى الوجود عن طريق حساب استقرائي وشبه علمي للوزن والكم : " ما بين ٨٩ و ١٠٢ من الكيلو جرامات ... سبعة وعشرين ياردة من القماش " . ولقد تعودنا على رؤية الأقمشة والنسيج في اللوحات الكلاسيكية العارية ، تتماوج حول الشخصية المصورة في اللوحة في ثنيات هوجاء دون أن تغطي أي شيء من جسدها فيما عدا بوصات صغيرة ، إلى درجة أننا لم نعد نشعر بمدى زيفها ، وينطبق الشيء نفسه على التوزيع الحى لمختلف الأشياء والأدوات التي تظهر في المستوى الأول لمثل تلك اللوحات ، لماذا تكون هذه الكؤوس ملقاة دائماً على الأرض ما دامت الشخصيات المصورة تكون في وضع يسمح لهم بترتيبها على نحو ملائم ، أو يكون لهم خدم يقومون بذلك ؟ والفحص المدقق الذي قامت به لوسى يجسد الأسئلة التي تعودنا أن نحبسها في صدورنا عند زيارتنا للمتاحف فهي تسخر من الوضع المسترخى للسيدة المتكئة على الأريكة ، بكل ما يحمله ضمناً من دعوة إيروسية ، بملاحظتها عن عدم ملائمة الوقت الذي تصوره اللوحة من أوقات النهار ، وعدم وجود أي دليل يوحى بأى ضعف جسماني تعاني منه الشخصية المصورة ، وتشير لوسى ، بحجبها عنوان اللوحة إلى ما بعد وصفها لها ، إلى تعسف وزيف المبرر التاريخي / الأسطوري الذي تزعمه اللوحة ، وهي التي كان يمكن بالمنطق نفسه أن تُسمى " ديدو " أو " دليلا " أو بالأحرى " المحظية " .

ووصف اللوحة في حد ذاته لا يتضمن أي محتوى سردي ؛ ذلك أن القصة " تتوقف " حتى يمكن إيراد هذا الوصف . بيد أن له " وظيفة " قصصية ؛ فأولا ، يسهم



الوصف فى رسم شخصية لوسى سنو ، الشابة ذات الآراء القوية المستقلة غير التقليدية ، رغم أن افتقارها إلى الجمال والمال والمكانة الاجتماعية يضطرها فى معظم الأحوال أن تحتفظ لنفسها بتلك الآراء . وثانياً ، فهو يخلق مشهداً شيقاً للسيد « بول عما نويل » ، المدرس حاد الطباع ، غير الجذاب وإن كان مليئاً بالحيوية ، الذى يعمل فى المدرسة نفسها مع لوسى ، والذى تعترف فى الوقت المناسب بأنه رفيق أكثر ملائمة من الدكتور جون الذى توحى المظاهر السطحية فحسب بصلاحيته لها ، ذلك أن « بول عما نويل » يُفاجأ بها تقف أمام لوحة كليوباترا ويصاب بصدمة ، وهو رد فعل يظهره بمظهر المحصن ضد هراء التذوق الفنى ( فهو لا يهتم بادعاءات اللوحة من الثقافة الرفيعة ) والحريص على القوالب النمطية بالنسبة للذكر والأنثى ( فهو يرى أنه من غير المناسب لشابة مثلها أن تتأمل تلك اللوحة ) سحب لوسى بعيداً كيما يريها لوحة أخرى تصور ثلاثة مشاهد عاطفية فى حياة امرأة فاضلة ، فتجدها لوسى سخيفة وغير ملائمة مثلها فى ذلك مثل لوحة كليوباترا .

وكانت فييت هى آخر رواية تكتبها شارلوت برونتى قبل موتها المبكر ، كما أنها أنضج رواياتها ، وقد أصبحت هذه الرواية نصاً مهماً من نصوص النقد النسائى المعاصر ، لأسباب تتضح بجلاء فى الفقرة المقتبسة ، بيد أن شارلوت برونتى - فى إزالتها لألفة تصوير النساء فى اللوحات التاريخية - كانت تتخذ موقفاً من الفن وكذلك من السياسات الجنسية ، وبصفة خاصة من فنها هى نفسها ، الذى حرر ذاته تدريجياً وبمشقة كبيرة من أوجه الزيف وإرضاء الرغبات ، وهو ما كان يشيع فى الميلودراما والرومانس ، وقد قالت لوسى سنو قبل الفقرة المقتبسة مباشرة : " لقد بدا لى أن لوحة أصيلة وجيدة نادرة نادرة الكتاب الأصيل الجيد " ورواية فييت أحد تلك الكتب .

ولكن ، ماذا نعنى حين نقول - على سبيل التقرىظ - إن كتاباً ما " أصيل " ؟ إننا لا نعنى عادةً أن الكاتب قد اخترع شيئاً لم يسبقه إليه أحد ، بل إنه قد جعلنا " ندرك " ما كنا " نعرف " قبل ذلك بصورة نظرية ، عن طريق انحرافه عن الطرق التقليدية المألوفة لتصوير الواقع ، ومجمل القول إن إزالة الألفة هى عبارة أخرى لكلمة " الأصالة " ، ولسوف ألجأ إلى هذا التعريف مرة أخرى فى تلك اللوحات عن الفن الروائى .

## الإحساس بالمكان

فى لوس أنجليس ، لا يمكن لأحد أن يقوم بأى شيء ما لم يكن لديه سيارة . وأنا ، من جهتي ، لا أستطيع القيام بأى شيء ما لم أشرب ، والجمع بين الشرب وقيادة السيارات هو والحق يقال أمر مستحيل فى هذه المدينة ، فإن حدث وفككت حزام الأمان أو انحنيت لتلتقط منفضة السجائر من العربة أو قمت بتنظيف أنفك : لا يصبح أمامك إلا غرفة المشرحة فى " الكاتراز " ، أما الأسئلة والتحقيق فهى تلتى بعد ذلك ، ففى هذه المدينة ، تشعر أنك لو ارتكبت أبسط مخالفة ، أو قمت بأقل تغيير ، فستسمع صيحات التنبيه بمكبرات الصوت ، وتظهر أمام عينيك سلسلة من الصور التى تهددك ، وسيلقى خنزير تحمله إحدى طائرات الهليكوبتر بروثه فوق رأسك .

فماذا إننى يستطيع فتى مسكين مثلى أن يفعل ؟ يخرج من الفندق ، فندق " فريمونت " . ووجه المنطقة العمرانية من الجزء الأدنى من المدينة يغطيه مخاط أخضر . وإذا ما اتجهت يميناً أو اتجهت يساراً فما أنت إلا كالفأر على شاطئ نهر مزدحم ، هذا المطعم لا يقدم خموراً ، وذاك لا يقدم لحوماً ، وذاك الأبعد لا يخدم إلا الشواذ ، يمكنك فى هذه المدينة أن يغسلوا قردك بالشامبو ، وأن يرسموا لك وشماً على مؤخرة ، خدمات مستمرة طوال الأربع والعشرين ساعة يومياً ، ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ على الرغم من أنك ترى على الرصيف المقابل واجهةً بالنيون تعلن " لحوم - مشروبات كحولية - بلا حدود " ، فالأفضل أن تنسى ذلك فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لابد وأن تكون قد ولدت هناك ، فكل إشارات المرور لعبور المشاة حمراء على النوام ، كلها تعلن " لا تمش " . هذه هى العبارة ، هذا هو مضمون لوس أنجليس : لا تمش . ابقْ فى بيتك . قد سيارتك . لا تمش . اجر ! وجريت التاكسيات . بلا جدوى . فسائقو التاكسي كلهم كأنهم جاؤا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال . وأول شيء يتعين عليك أن تفعله ، فى كل مرة ، هو أن تعلمهم كيف يسوقون .

مارتين إيميس : المال ( ١٩٨٤ )

لابد أنه قد أصبح واضحاً للقارئ الآن أن تقسيمى للفن الروائى إلى " معالم " مختلفة هو تقسيم اصطناعى إلى حد ما ، فالأساليب المستخدمة فى الروايات متعددة وتتصل ببعضها البعض ، وكل منها يستمد من الآخر ويسهم فيه . والقطعة التى اخترتها من رواية " المال " لـ « مارتين إيميس » بوصفها مثالا على وصف المكان ، يمكن تماماً أن تكون مثالا للسرد الشفاهى فى سن المراهقة أو إزالة الألفة ، أو العديد من المواضيع التى لم أتعرض لها بعد ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن الوصف فى رواية جيدة لا يكون وصفاً " فحسب " .

والإحساس بالمكان هو ظاهرة حديثة نسبياً فى تاريخ القصة ، فكما لاحظ ميخائيل باختين ، إن المدن فى القصص الكلاسيكية تشكل بالنسبة للحبكة خلفية يمكن الاستعاضة بواحدة منها عن الأخرى : فإفسوس يمكن أن تكون كورينثة أو سيراكيوز ، بالنسبة للقليل الذى يرد عنها فى القصة ، كما أن أوائل الروائيين الإنجليز لم يكونوا أكثر تحديداً بالنسبة للمكان ، فلندن فى روايات هنرى فيلدنج ، مثلاً ، تفتقر إلى التفاصيل المرئية الحية للندن فى كتابات ديكنز . فحين يصل توم جونز إلى العاصمة بحثاً عن حبيبته صوفيا ، يقول لنا الراوى إنه : كان غريباً تماماً فى لندن ؛ ولما كان قد وصل أول ما وصل إلى حى من أحياء المدينة لا يكاد يوجد لسكانه أى صلة ببيوتات هانوفر أو ميدان جروزفنونر ( ذلك أنه دخل من جهة " جراى إن لين " ) فقد جال تائهاً لبعض الوقت ، قبل أن يجد طريقة إلى تلك القصور السعيدة ، حيث تعمل " عجلة الحظ " على التفرقة بين السوق وبين أولئك الذين ولد أسلافهم فى أيام أفضل ، عن طريق أنواع متفرقة من الجدارة ، فأهالوا الثروات والشرف على أحفادهم .

فنحن نجد وصفاً للندن من وجهة نظر الاختلافات فى الطبقة والمركز بين سكانها ، كما يجرى تفسيرها من جانب رؤيا المؤلف الساخرة ، وليست هناك أى محاولة لجعل القارئ " يرى " المدينة ، أو لوصف أثرها الحسى على شاب يفد إليها لأول مرة من الريف ، قارن ذلك بوصف ديكنز لجزيرة يعقوب فى " أوليفر تويست " :

يتعين على الزائر ، كى يصل إلى هذا المكان ، أن يخترق متاهة من الشوارع الخائقة الضيقة الموحلة ، التى يحف بها زمرة من أخشن وأفقر الناس الذين يعيشون قريباً من النهر ... وتعرض المحلات أكداً من المؤن شديدة الرخص وقليلة القيمة ؛ بينما تتدلى أصناف الملابس رديئة النوع من أبواب البائعين وتتبدى من شرفات المنازل

... وهو يسير تحت عوارض المنازل التي تبرز على الرصيف ، وجدران منهاره تبدو وكأنها تترنح وهو يمر بها ، ومداخل شبه متهاوية ، تريد أن تنقض ، ونوافذ يحميها قضبان من الحديد الصدئ قد أكلها الزمن والتراب ، وكل علامة من علامات الدمار والإهمال يمكن تخيلها .

وقد نُشرت " توم جونز " في عام ( ١٧٤٩ ) ، و " أوليفر تويست " في ١٨٣٨ . وما حدث بين هذين التاريخين هو الحركة الرومانسية ، التي ركزت على أثر " البيئة " على الإنسان ، وفتحت أعين الناس على الجمال السامى للطبيعة ، وبعد ذلك للمزجة المتجهمة للحياة في المدن في عصر الصناعة .

« ومارتين إيميس » هو من التابعين المتأخرين لسياسة « ديكنز » في تصوير العنصر البشع في حياة المدن ، فوصفه المبهور والمفزع للمدينة في عصر التصنيع يوحى برؤيا نبوءية للثقافة والمجتمع في حالة تحلل ميئوس منه ، وكما هو الحال مع ديكنز ، دائماً ما تبدو البيئة الخلفية لرواياته أكثر حيوية من شخصياتها ، كما لو أن الحياة قد استنزفت من الناس كيما تظهر من جديد بشكل شيطاني مدمر في الأشياء : الشوارع ، الآلات ، الأبواب .

والراوي في " المال " ، جون سلف ( وإيميس يتوافر أيضاً على اللعب الديكنزي بالأسماء ) ليس تماماً بالشخصية المركبة أو المتعاطفة ، فهو شاب دينامي لمفاوى ، مدمن على الطعام سريع التجهيز والسيارات السريعة والغذاء قليل القيمة والأدب المكشوف ؛ وهو يتنقل ما بين إنجلترا وأمريكا في محاولته عقد صفقة لفيلم سوف تجعله من الأثرياء ولندن ونيويورك هما مكانا الحدث الرئيسيان ، والثانية تتفوق على الأخرى في القذارة المادية والأخلاقية ؛ ولكن طبيعة عمل " سلف " تقوده بالضرورة إلى لوس أنجليس ، عاصمة صناعة السينما .

والتحدى الذي يكمن في الشكل المختار للرواية هو أن ينجح أسلوبها في أن يصف ببلاغة الخراب العمراني وأن يكون " كذلك " معبراً عن شخصية الراوى : مهمل ، منافق ، ضيق الأفق . ويتحدى « إيميس » لتلك المهمة الصعبة عن طريق إخفاء مهاراته الأدبية وراء سيل من عامية الشوارع ، والسباب ، والبذاءات والنكات ، ويتكلم الراوى برطانة إنجليزية / أمريكية ، مستمدة في جزء منها من الثقافة الشعبية ووسائط الإعلام ، وفي جزئها الآخر من ابتكار « إيميس » المشكور ، وكما يفسر



القارئ ما جاء فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة ، مثلاً ، لابد له أن يعرف أن الكاتراز هو سجن مشهور فى كاليفورنيا ، وأن " خنزير " هو كلمة سباب لرجل الشرطة ، وأن الكلمتين المستخدمتين [ فى النص الأصلي ] للإشارة إلى " يلقى " و " رأسك " هما من العامية الأمريكية الصرف ، وأن المؤلف قد اشتق فعلاً ماضياً من اسم طائرة الهليكوبتر ، أما الاستعارة التى تصف تلوث سماء المدينة بأنها " مخاط أخضر " ، فهى تلمح إلى ما جاء فى العهد القديم عن مدينة سدوم بعد أن أهلكها الرب ، وهى استعارة مدهشة ، مثلها مثل وصف إليوت للمساء " الممدد عبر السماء / كأنه مريض يرقد مخدراً على المائدة " قصيدته " أغنية حب ج . ألفرد بروفروك " ، كما أن فيها ملامح من وصف ستيفن ديدالوس للبحر بأنه " مخاط أخضر " ، فى الحكاية الأولى من " عوليس " . بيد أنه فى حين أن بروفروك ذو خلفية ثقافية رفيعة ، وأن ديدالوس يحرف عمداً وصف عهوميروس المبحر بأن له " قتامة النبيذ " ، يبدو " سلف " مطلقاً عنانه للبذاءات المعتادة من صبية المدارس ، وهذا يلهينا عن الرفع الأدبية للصورة .

والمجاز الرئيسى فى هذا الوصف لمدينة لوس أنجليس هو المبالغة ، أو التعبير الزائد . وهو فى هذا يشبه قصة أخرى من قصص السرد الشفاهى ناقشناها قبل ذلك وهى " الحارس فى الحقول " . ولكن قطعة إيميس تستخدم استراتيجيات بلاغية أكثر تعقيداً بكثير من تلك الموجودة فى رواية سالينجر ، وهى تقدم سلسلة من التنويعات المبالغ فيها على نحو كوميدى للموضوع المعتاد بأن لوس أنجليس مدينة مكرسة للسيارات التى تسود الحياة هناك ( " فمن أجل أن تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل ، لا بد وأن تكون قد ولدت هناك " ) ، وللملاحظات الأقل اعتياداً بأن أمريكا تميل إلى أنواع التجارة المتخصصة ، وبأن سائقى التاكسى الأمريكين هم عادة من المهاجرين الذين وصلوا حديثاً ولا يعرفون طريق أى شىء .

وعند زيادة قمتُ بها مؤخراً إلى مدينة بوسطن ، أخذت تاكسياً تعين على سائقه أن يغير طريقه ثلاث مرات ، تساعد استشارات لاسلكية يقوم بها مع مقر شركته باللغة الروسية ، وذلك قبل أن يجد طريقه الصحيح للخروج من المطار ، ومن الصعب المبالغة فى ذلك النوع من قلة المهارة ، ولكن إيميس وجد مخرجاً لذلك : " فسائقو التاكسى كلهم كأنهم جاءوا من كوكب زحل ، لا يعرفون هل السواقة على هذا الكوكب على اليمين أم على الشمال ، وأول شىء يتعين عليك أن تفعله ، فى كل مرة ، هو أن

تعلمهم كيف يسوقون " . وثمة صدى لشعار استخدام حزام الأمان المؤلف " اربط حزام الأمان ، وسُقْ باطمئنان " بعد الإشارة إلى القصص الخيالي العلمي ، وكثيراً ما يستخدم إيميس فى نشره مثل هذه المقابلات التى يختارها من حثالة الوعى الحضري المعاصر ، ويسهم ذلك الصدى فى الإيقاع الطروب الذى يدعو إلى التهلل فى القطعة كلها ، مما يهدد فى لحظة ذات طابع ملهم إلى الخروج إلى عبارات موزونة مقفاة [ فى النص الإنجليزى الأصلى ] .

والخطر الذى يمثله الاستغراق فى وصف تفصيلى للمكان ( وروايات السير والترسكوت توفر أمثلة كثيرة ) هو توارد سلسلة من العبارات البيانية حسنة التكوين ، مقرونة بتوقف السرد القصصى ، مما يحمل القارئ على النوم ، بيد أن هذا الخطر لا يوجد هنا ، ففعل الزمن الحاضر يصف كلا من المكان وحركة الراوى خلاله . والانتقال فى صيغة الفعل ، من الصيغة الخبرية ( " يخرج من الفندق " ) إلى صيغة الاستفهام ( " ولكن ، هل باستطاعتك الحصول على وجبة غداء ؟ " ) إلى صيغة الأمر ( " لا تمش . ابق فى بيتك . قد سيارتك . لا تمش . اجر ! " ) ، واستخدام ضمير المخاطب - " وإذا ما اتجهت يميناً أو اتجهت يساراً " - كل ذلك يُشرك القارئ فى العملية ، وبعد عدة صفحات من هذا النوع يمكنك أن تتام من الإرهاق ، ولكن ليس من الضجر .



## القوائم

اشترت نيكول بمعونة روزمارى ، ثوبين وقبعتين وأربعة أزواج من الأحذية بنقودها واشترت نيكول من قائمة طويلة بلغت صفحتين ، كما اشترت أيضاً الأشياء الأخرى التى كانت فى الفترينة ، وكل ما أحبت واكتها لم تكن تستطيع استخدامه ، اشترته هدية لصديق ، فاشترت خرزات ملونة ووسائد يمكن طيها للشاطئ وزهور صناعية ، وعسل نحل ، وسرير للضيوف ، وحفائب ، وأوشحة ، وببغاوات ، ومنمنمات لبית للعرائس ، وثلاث ياردات من قماش جديد له لون الجمبرى ، واشترت ستة مايوهات ، وتمساحاً من المطاط ، وطقم شطرنج سفرياً من الذهب والعاج ، ومناديل كبيرة من الكتان لـ "أبى" وسترتين من جلد الشمواه ماركة "هرمس" إحداهما زرقاء زرقة طير الرفراف والأخرى حمراء بلون الطوب ، وقد اشترت كل هذه الأشياء لا كما تشتري إحدى المحظيات ثياباً داخلية ومجوهرات ، التى تمثل على كل أنوار المهنة وتأميناً للمستقبل ، ولكن انطلاقاً من وجهة نظر مختلفة كلية ، كانت نيكول تتاج الكثير من البراعة والجهد ، فمن أجلها بدأت القطارات مسارها فى شيكاغو وعبرت جوف القارة كلها حتى كاليفورنيا ومن أجلها كانت مصانع اللبان تعمل ، وأحزمة حلقات السلاسل تخرج واحدة وراء أخرى من المصانع ، ورجال يمزجون معجون الأسنان فى الدنان ويملأون القنان بغسل الفم من أوعية نحاسية ، وفتيات يعبثن الطماطم فى علبها فى شهر أغسطس أو يعملن ساعات طويلة فى المحلات ليلة الكريسماس ، وهنود مخطون يشقون فى مزارع البن بالبرازيل والحامون يفقدون براعات اختراعهم لجرارات زراعية جديدة - كان هؤلاء بعض الناس الذين يدفعون ضريبة العشور إلى نيكول ، وبينما النظام كله يتقدم هائلاً مترنحاً إلى الأمام ، فإنه يعطى ازدهاراً محموداً للعمليات التى تقوم بها نيكول مثل الشراء بالجملة ، بنفس الطريقة التى تنعكس بها شعلات اللهب على وجه رجل المطافئ الذى يثبت فى مكانه فى مواجهة حريق هائل ، كانت نيكول تجسد مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها فى داخليتها ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة وإطفاء ، وسرعان ما ستحاول روزمارى أن تقلدها .

ف . سكوت فترزجيرالد : ما أرق الليل (١٩٣٤)

قال ف . سكوت فترزجيرالد ذات مرة لإرنست همنجواي : "إن الأغنياء يختلفون عنا " ورد همنجواي : "نعم إنهم أكثر أموالاً " ، وهذه الأحداث التي ذكرها فترزجيرالد عادة ما تُحمل ضده بيد أن رد همنجواي المفحم الإيجابي لم يصب كبد الحقيقة بالتأكيد : وهو أنه فيما يختص بالمال ، كما في غيره ، لابد أن يصبح الكم كيفاً إن عاجلاً أو آجلاً ، للأحسن أو للأسوأ ، ويصور وصف فترزجيرالد للحملة الشرائية لنيكول دايفر في باريس اختلاف الأغنياء وصفاً بليغاً .

وهو يصور أيضاً الإمكانيات التعبيرية التي توفرها القوائم للخطاب الروائي ، فمن النظرة الأولى ، قد يبدو إيراد كاتلوج لأصناف محددة خارج النطاق المطلوب في قصة تركز على الشخصيات والأحداث ، ولكن النثر القصصي قادر على الاستيعاب على نحو مذهش ، وبسعه تمثل كل أنواع الخطاب غير القصصي - الرسائل اليومية ، الإقرارات ، بل حتى القوائم - وتطويعها لأغراضه ، وأحياناً ترد القائمة في شكلها الأفقي المميز بما يخالف الخطاب الذي يحيط به ، ففي رواية "ميرفى" مثلاً ، يتهم صويل بيكيت على الوصف الروائي التقليدي بأن يورد قائمة بالصفات الجسدية لبطلته "سليا" بطريقة إحصائية مباشرة .

الرأس صغير ومستدير

العينان خضراوان

البشرة بيضاء

الشعر أصفر

الملامح متحركة

العنق ١٣ بوصة

الذراع العلوى ١١ بوصة

الذراع السفلى ٩ بوصات

وهكذا .

والكاتب الأمريكى المعاصر "لورى مور" قصة مسلية تدعى "كيف تصبحين امرأة أخرى" (فى مجموعة "الاعتماد على النفس" ١٩٨٥) مبنية على نوعين من الخطاب غير



القصصى ، دليل الأعمال التى يقوم بها المرء بنفسه ، والقوائم ، وفى القصة ، تزداد  
عدم ثقة الرواية بنفسها فى دور العشيقة بسبب مدح عشيقها لزوجته .  
"إنها مرتبة بشكل لا يمكن تصديقه ، فهى تضع قوائم لكل شىء .  
إن ذلك مدهش جداً " .

"كونها تكتب قوائم ؟ أيعجبك هذا ؟ " .  
" حسناً أجل . أتعرفين ، إنك تكتب ما سوف تفعله ، وما عليها أن تشتريه ،  
وأسماء العملاء الذين عليها أن تقابلهم ، وما إلى ذلك " .  
قوائم ؟ .... يجول بخاطرى فى يأس وحيرة ، وأنا ما زلت أرتدى معطف المطر  
البيج غالى الثمن .

وبالطبع ، تقوم الرواية على الفور بوضع قوائمها الخاصة :

العملاء الذين أقابلهم .

تصوير حفل عيد الميلاد .

شريط اللصق الشفاف .

خطابان لـ ت . د . وماما .

وهى فى الواقع ليس لديها عملاء تقابلهم ، إذ إنها مجرد سكرتيرة صغيرة ، وما  
القوائم إلا وسيلة تنافس بها صورة الزوجة الغائبة ، وحين يلمح عشيقها إلى أن لزوجته  
حياة جنسية مليئة بالمغامرات ، تكون استجابه الرواية كما يلى :

اكتبى قائمة بكل من مر بحياتك من عشاق .

وارين لاشر .

إد كاتابانو (نو الرأس المطاطى) .

تشارلز ديتس أو كيتس .

ألفونس

اطويها فى جيبك ، اتركها فى مكان ما بحيث تكون ظاهرة ، ثم تضيع منك بطريقة ما . اخترعى مزحات لنفسك حول فقدانها .

اكتبى قائمة أخرى .

وهناك نوع من القصص المعاصر الرائج عن حياة الأغنياء ، موجه أساساً إلى القراء من النساء ، ويُعرف فى أوساط النشر بروايات "الجنس والشراء" وتتضمن مثل هذه الروايات أوصافاً مفصلة للسلع الفاخرة التى تشتريها بطلات الرواية ، حتى العلامات التجارية للأوصاف المشتراة . ويتم فى الوقت نفسه العزف على نغمة الأحلام الإيروسية والاستهلاكية لدى القراء ، ويهتم سكوت فترزجيرالد أيضاً بالصلة بين الجاذبية الجنسية والاستهلاك المبالغ فيه ولكنه يتناول هذا الموضوع على نحو أكثر رهافة وانتقاداً ، وهو لا يورد فى هذه القطعة المقتبسة من رواية "ما أرق الليل" تفاصيل قائمة الشراء ذات الصفحتين التى أعدتها «نيكول» ، أو يُسهل مهمته بذكر أسماء الماركات الشهيرة التى تشتريها ، فهو يخلق الإحساس بالإسراف الشديد بذكر عدد قليل من الأصناف ، ولا يورد سوى ماركة واحدة هى "هرمس" ( التى لا تزال موجودة حتى الآن ) ، بيد أن يؤكد على "تنويع" القائمة كيما ينقل الطابع غير العملى على الإطلاق لمشتريات نيكول ، فالأشياء الرخيصة التافهة كحبات الخرز الملون والأصناف المنزلية كعسل النحل ، تختلط دون تمييز بأصناف عملية كبيرة كالسرير ، وبلعب غالية الثمن كالشطرنج الذهبى العاجى ، ونزوات رعناء كالتمساح المطاطى ، وليس هناك نظام عقلانى يحكم القائمة ، ولا ترتيب حسب الأثمان أو الأهمية ، وليس هناك تجميع للأصناف حسب أى مبدأ آخر ، وفى هذا تكمن وظيفتها بالضبط .

وسرعان ما تتجاوز نيكول حدود القائمة التى جلبتها معها ، فتشتري كل ما يعين لها وهى بممارستها نوقها وإرضاء نزواتها دون اعتبار للاقتصاد أو حسن التصرف ، تنقل شعوراً بشخصية وطبع يتصفان بالكرم والاندفاع والتسلية والرهافة الجمالية ، وإن كانا يفتقدان الصلة بالواقع من نواح مهمة عديدة ، ومن المستحيل ألا يستجيب القارئ للهو والمتعة الحسية لهذه النوبة الهوجاء من الشراء لكم يشتهى القارئ تلکما السترتين من جلد الشمواه ، واحدة زرقاء والأخرى حمراء داكنة (ولكن الشئ الرئيسى هنا هو أنهما اثنتان : فبينما قد يتردد الإنسان العادى بين سترتين متماثلتين وإنما تختلفان فى اللون ، تحل «نيكول» المشكلة بأن تشتري اثنتين ) . ولا عجب أن تقوم «روزمارى» ، صديقتها الشابة ومنافسيتها فى المستقبل ، بمحاولة تقليد أسلوبها .

ومع ذلك ، فهناك قائمة أخرى توازن قائمة المشتريات ، وهى قائمة تضم الأشخاص ، أو المجموعات ، الذين تعتمد ثروة «نيكول» الموروثة على استغلالهم ، وهى قائمة تثير فينا عكس ما تثيره القائمة الأولى ، والقطعة كلها تدور حول جملة "كانت « نيكول » نتاج الكثير من البراعة والجهد " التى تجعلنا فجأة نراها لا بوصفها مستهلكة وجامعة للسلع والأصناف والأشياء ، بل بوصفها هى نفسها نوعاً من السلعة - النتاج النهائى للرأسمالية الصناعية ، وهو نتاج رائع ولكنه فادح الثمن ويجسد إسرافاً مُغالياً .

وفى حين كانت القائمة الأولى أسماء متتابعة ، تألفت الثانية من عبارات بها أفعال : "بدأت القطارات مسارها .. كانت مصانع اللبان تعمل .. رجال يمزجون معجون الأسنان ... فتيات يعبئن الطماطم .. " وعند النظرة الأولى ، تبدو هذه العمليات متنافرة ومختارة عشوائياً مثل الأصناف التى اشترتها نيكول ، ولكن هناك صلة بين الرجال الذين يعملون فى مصانع اللبان والفتيات اللاتى يعملن فى محلات البضائع الصغيرة والعمال الهنود فى البرازيل : فالأرباح العائدة من عملهم تقوم بطريق غير مباشر بتمويل مشتريات « نيكول » .

والقائمة الثانية مكتوبة بأسلوب استعارى أكثر من القائمة الأولى ، وهى تبدأ بصورة مدهشة ، توحى بالإيروسية والشراسة على السواء ، صورة القطارات وهى تعبر الجوف المستدير للقارة ، ثم تعود إلى الصورة المجازية للقاطرة فى النهاية كيما توحى بالطاقة الخطيرة ، والتى يحتمل أن تدمر ذاتها للرأسمالية الصناعية ، وتذكرنا عبارة "وبينما النظام كله يتقدم هادراً مترنحاً إلى الأمام " برمزية قطارات السكك الحديدية التى استخدمها ديكنز لإحداث أثر مشابه فى روايته "تومبى وولده" .

إن القوة التى دفعت نفسها على الشريط الحديدى - شريطها .

تتحدى كل المسارات وكل الطرق وتخرق قلب أى عقبة أمامها .

وتجر خلفها مخلوقات حية من كل طبقة وعمر ودرجة ، كانت

نوعاً من الوحش المنتصر : الموت .

بيد أن الصورة التى يقدمها فترزجيرالد كانت ، كدأبه تتطور بأسلوب غير متوقع ومرواغ بعض الشيء ، فالمضاهاة تنتقل من موقد قاطرة سكك حديدية إلى لهيب

مستعر ، وتتقف « نيكول » الآن فى موقف من يزود النار بالوقود ، بل موقف الشخص الذى يحاول إطفاءها ، أو الذى يتحداها على أقل تقدير ، فكلمة "رجل المطافئ" يمكن أن تحمل أياً من هذين المعنيين المتناقضين ، وربما يكشف استخدام فتزجيرالد لها غموض موقفه الشخصى من أناس مثل نيكول : مزيج من الحسد والإعجاب والاستهجان ، وعبارة "كانت نيكول تصور مبادئ بسيطة للغاية ، فقد كانت تحمل مصيرها فى داخليتها ، ولكنها أظهرت تلك المبادئ على نحو دقيق حمل معه رقة ولطفاً تبدو كأنها صدى ، واعياً كان أم غير واعٍ ، لتعريف « همنجواى » للشجاعة بأنها "الصمود فى وجه الضغوط " .

## تقديم الشخصية

وبعد دقائق قليلة ، وصلت سالى نفسها .

- هل تلخرت كثيراً يا عزيزى فريتز ؟

فرد فريتز وهو يشرق بسرور المالك : " نصف ساعة فقط . اسمح لى أن أقدم لك مستر إشروود - من بواز ومستر إشروود معروف باسم كريس : .

قلت : " ليس هذا صحيحاً . إن فريتز هو الوحيد تقريباً طوال حياتى الذى ينادينى كريس " .

وضحكت سالى . كانت ترتدى فستاناً من الحرير الأسود ، ووشحاً صغيراً يغطى كتفها ، وثمة قبعة تشبه قبعات الصبية مرشوقة بازدهاء على أحد جانبي رأسها . وقالت :

- هل أستطيع أن أستعمل التليفون يا عزيزى ؟

- طبعاً . تفضلى .

ونظر فريتز لى وقال : " تعال إلى الحجرة الأخرى يا كريس . أريد أن أريك شيئاً " كان واضحاً أنه يتوق إلى سماع رأى فى سالى ، أحدث مقتنياته .

وهتقت سالى : " بحق السماء لا تتركنى وحدى مع هذا الرجل ! وإلا فإنه سيفوننى عبر التليفون . إنه عاطفى إلى حد بعيد " .

وبينما هى تدير قرص التليفون ، لاحظت أن أظافرها مطلية باللون الأخضر الزمردى ، وكان لوناً فى غير محله ، لأنه كان يلفت الأنظار إلى يديها الملطختين بآثار السجائر والقذرتين مثل يدي فتاة صغيرة ، كانت سمراء إلى درجة تحسب معها أنها أخت فريتز ، وكان وجهها طويلاً ونحيفاً ، تغطيه البويرة البيضاء . وكانت عيناها واسعتين جداً ، بنيتى اللون ، وإن كان لا بد وأن تكونا أغمق مما هما عليه حتى يتمشيا مع لون شعرها واللون الذى اختارته لتزجج به حاجبيها .

وقالت بصوت ناعم وهى تزم شفيتها البراقتين بلون الكريز كأنما ستطبع قبلة على سماعة التليفون : إيست داس نو ، ماين ليبانج ؟ " ( أهذا أنت يا حبيبى ؟ ) . وانفرج فمها فى ابتسامة عذبة بلهاء ، وجلست وفريتز نرقبها كأنما نرى مشهداً على خشبة المسرح .

كريستوفر إشيروود : وداعاً برلين ( ١٩٣٩ )



الشخصية هي على الأرجح أهم عنصر مفرد من عناصر الرواية . فالأشكال السردية الأخرى كالملاحمة ، والوسائط الأخرى كالفيلم يمكن أن تحكى قصة كالرواية تماماً ، بيد أنه ما من شيء يضارع التقاليد العظيمة للرواية الأوربية فى الثراء والتنوع والعمق النفسى لطريققتها فى تصوير الطبيعة البشرية ، ومع ذلك فلربما كانت الشخصية أصعب جانب من جوانب الفن الروائى يمكن مناقشته مناقشة تكتيكية . ويرجع هذا فى جزء منه إلى وجود أنماط مختلفة كثيرة جداً لتقديمها : شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية ، شخصيات ثابتة وشخصيات متغيرة ، شخصيات تصور من داخل عقلها ، مثل مسز دالواى لفرجينيا وولف ، وشخصيات ينظر إليها آخرون من الخارج ، مثل شخصية « سالى بولز » لكريستوفر إشيروود .

وقد حظيت « سالى بولز » - وهى أصلاً موضوع القصص والإسكتشات القصصية التى تشكّل " وداعاً برلين " - بحياة طويلة بشكل ملحوظ فى الخيال العام لزمنا ، وذلك بفضل تحويل نص إشيروود أولاً كمسرحية وفيلم ( بعنوان أنا كاميرا ) ، ثم كمسرحية وفيلم غنائيين ( كباريه ) ، ومن الهولة الأولى ، من الصعب أن نفهم لماذا أحرزت تلك الشخصية هذه المكانة شبه الأسطورية ، فلا هى جميلة على نحو خاص ، ولا ذكية ذكاء خاصاً ، ولا هى فنانة ، وهى مغرورة ، مستهترة ، وتسعى إلى كسب المال عن طريق علاقاتها الجنسية ، بيد أنها رغم كل شيء تكتسب مظهراً محبباً من البراعة والضعف ؛ وثمة فكاكة جذابة فى تصوير الهوة التى تفصل بين ادعاءاتها وبين حقيقة حياتها . وتكتسب قصتها قدراً كبيراً من الأهمية والتشويق من كونها تحدث فى برلين أيام جمهورية " فيمار " فى ألمانيا ( ١٩٢٠ - ١٩٣٣ ) قبل استيلاء النازى على السلطة بقليل . وهى نموذج لخداع النفس والحماقة اللذين سادا هذا المجتمع المحتوم فى تلك الأيام ، إذ هى تحلم بالشهرة والثراء بينما تعيش فى بنسيونات حقيرة ، وتنتقل من رجل تافه يبسط عليها حمايته إلى رجل آخر تافه أيضاً ؛ وهى تنافق وتستغل وتكذب على نحو صريح لاختفاء فيه .

وأبسط طريقة لتقديم الشخصية هى التى اتبعها الروائيون القدماء ، وهى إيراد وصف جسمانى لها وموجز عن حياتها ، . وصورة " دوروثيا بروك " فى أول فصل من رواية جورج إليوت " ميدل مارش " مثال كامل لهذه الطريقة :

كانت «مس بروك» جميلة ذلك الجمال الذى يبرزه الرداء الرث .

وكانت يدها ومعصمها من جمال التكوين بحيث كان بوسعها أن ترتدى أكماماً لا زينة فيها ، مثل التى كانت عليها مريم العذراء فى لوحات الرسامين الإيطاليين . وبدأت صورة وجهها الجانبية وسمتها ومسلكها أكثر هيبة بفعل بساطة ملابسها ، التى خلعت عليها - بالمقارنة إلى الطراز السائد فى الأقاليم - روعة اقتباس جميل من الكتاب المقدس - أو من أحد شعرائنا الأقدمين - يرد فى فقرة من صحيفة اليوم ، وكانوا يتحدثون عنها بوصفها ذات مهارة ملحوظة ، وإن كانوا يضيفون دائماً أن أختها " سليا " أكثر منها إدراكاً للأمور .

وهلم جرا ، لعدة صفحات . وهذه طريقة رائعة ، بيد أنها تنتمى إلى ثقافة لها من الصبر وأمامها من الفراغ أكثر مما تتميز به ثقافتنا الحالية ؛ فالروائيون المحدثون يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجياً ، وتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام . وعلى كل حال ، فكل وصف تحتويه رواية من الروايات هو وصف ينتقيه الروائي ؛ والتكنيك الأساسى الذى يعتمد عليه هو المجاز المرسل ، أى كناية البعض عن الكل ، فكلاً من جورج إليوت وكريستوفر إشيروود يبعثان المظهر الجسماني لبطلتيهما بالتركيز على الأيدي والوجه ، ويتركان الباقي لخيال القارئ ، ذلك أن وصفاً شاملاً لصفات دوروثيا أو سالى بولز الجسمانية والنفسية يمكن أن يستغرق صفحات عديدة ، وربما كتاباً .

ودائماً ما تكون الملابس مؤشراً مفيداً لبيان الشخصية وطبقته وطريقة حياتها ، خاصة فى حالة امرأة ذات ميول استعراضية مثل سالى بولز ؛ فرداعها الحريري الأسود ( الذى ترتديه لزيارة عابرة فى الأصيل ) ينبىء عن رغبة فى لفت الأنظار ؛ والوشاح ذو دلالة مسرحية ؛ بينما يتضح استفزازها الجنسي من القبعة التى ترتديها ، والتى تشبه قبعات الصبية ، وهى إشارة ضمن إشارات عديدة للثنائية الجنسية ، والانحراف الجنسي ، بما فى ذلك ارتداء ملابس الجنس المخالف ، المتضمنة فى الكتاب وهذه الصفات سرعان ما تتأكد بكلام سالى بولز وسلوكها ، حين تطلب استخدام التليفون كيما تحوز إعجاب الرجلين بأحدث غزواتها الإيروسية ، والتى تعطى الراوى الفرصة لوصف يديها ووجهها .

وهذا هو ما عناه «هنرى جيمس» حين تحدث عن " الأسلوب التصويرى " وما هدف إلى إنجازه حين أوعز إلى نفسه قائلاً " ضع فى قالب تمثيلى ! وكان

جيمس يفكر فى المسرحية ، ولكن إشيروود كان ينتمى إلى أول جيل من الروائيين ينشأ مع السينما ، يبدو أثرها فى أعمالهم . فحين يقول الراوى فى " وداعاً برلين " : " أنا كاميرا " فهو يفكر فى كاميرا السينما ، وفى حين تظهر دوروثيا على نحو ساكن ، كأنما تجلس لرسم صورة لفظية لها وتقارن بالفعل بشخصية فى اللوحات ، فإن سالى تبدو لنا وهى تتحرك فى الحدث ، ومن السهل تقسيم هذه القطعة المقتسبة فى سلسلة من اللقطات السينمائية : سالى تستعرض ثوبها الحريري الأسود - تبادل سريع للنظرات بين الرجلين - لقطة مكبرة لأظافر سالى الخضراء وهى تدير رقم التليفون - لقطة مكبرة أخرى لمكياحها غير المنسق الشبيه بالمهرجين وتعبيرها المتكلف وهى ترحب بعشيقها - ثم لقطة ثنائية للرجلين وهما منبهرين بأدائها الآخاذ .

ولا شك أن هذا يفسر إلى حد ما السهولة التى انتقلت بها قصة «سالى بولز» إلى السينما ، بيد أن القطعة تحتوى ظلالاً من المعانى هى أدبية صرف ، فتلك الأظافر الخضراء على اليدين القذرتين هى أول ما يخطر على بالى حين يذكر اسمها ، فطلاء الأظافر الأخضر فى الفيلم ، ولكن ليس تعليق الراوى الساخر " وكان لوناً فى غير محله " ذلك أن قصة حياة سالى بولز هى فى غير محلها جملة وتفصيلاً ، ويمكن للفيلم أن يظهر آثار السجائر والقذارة على يديها ، ولكن الراوى وحده هو الذى يستطيع أن يلاحظ أنهما " مثل يدى فتاة صغيرة " فالطابع الطفولى الذى يكمن تحت السطح المعقد هو بالضبط ما يجعل من سالى بولز شخصية مشهودة .

قال السير "بت" وهو يدق بإبهامه على المنضدة : "أقول مرة أخرى ، إنى أريدك .

## المفاجأة

لا يمكننى البقاء بدونك ، لم أعرف ذلك إلا بعد رحيلك لقد انقلب البيت على عقبيه . لم يعد المكان نفسه ، لقد اختلطت حساباتى كلها مرة أخرى . لابد تعودى ، عودى يا عزيزتى " بيكى " فلتعودى " .

ولهت ربيكا قائلة : " أعود / بأى صفة ياسيدى ؟ " .

وقال البارون وهو يقبض على قبعة حداده السوداء : " عودى بصفتك السيدة كرولى إن شئت . هاك ، أيرضيكى هذا ؟ عودى لتصبحى زوجتى . إنك أهل لذلك ، ولتذهب عراقة المولد إلى الجحيم . إنك لسيدة فضلى مثل أى سيدة أعرفها . إن فى رأسك من الذكاء أكثر مما لدى زوجة أى بارون فى المقاطعة . هل ستعودين ؟ أجل أم لا ؟ " .

قالت ربيكا وهى بالغة التأثر : " أوه سيربت ! " .

وواصل السيربت كلامه : " قولى أجل يابيكى إننى شيخ ، ولكن شيخ طيب . إن أمانى عشرين عاماً . سأجعلك سعيدة . ستريين ذلك . سوف تفعلين ما تشائين ، وتنفقين ماتريدين ، وتعيشين كما تحبين ، سوف أدفع لك مهرأ ، سوف أفعل كل شىء بالصورة الواجبة ، انظرى ! " .

وركع الشيخ على ركبتيه وتطلع إليها بنظرة تتلمظ شراة .

وتراجعت ربيكا إلى الخلف فى انزعاج شديد ، ولقد رأينا طوال هذه القصة أنها لم تفقد أبداً سرعة بديتها ؛ ولكنها لم تكن هكذا الآن ، وسفحت بعض أصدق الدموع التى خرجت من عينيها .

قالت : " أوه ، سيربت . أوه ياسيدى ، إننى .. إننى متزوجة بالفعل " .

وليام ماكبيس ثاكرى : سوق الغرور (١٨٤٨)

يحتوى معظم القصص على عنصر من المفاجأة . فلو كان بوسعنا التنبؤ بكل منحنى من مناحى الحكمة ، لما كان فيها ما يجذبنا إليها ، ولكن مناحى الحكمة لا بد أن تكون مقنعة كما هي غير متوقعة . وقد أطلق أرسطو على هذا الأثر مصطلح "peripeteia" ويعنى به "انعكاس الوضع" ، التحول المفاجئ من حالة معينة إلى عكسها ، يصاحبه أحياناً « اكتشاف » أى تحول الشخصية من الجهل بشئ إلى معرفته ، وكان المثال الذى ضربه أرسطو لذلك هو المشهد من مسرحية « أوديب ملكاً » الذى يقوم فيه الرسول الذى جاء ليطمئن أوديب بشأن أصله بالكشف له ، فى واقع الأمر ، بأنه قد قتل أباه وتزوج أمه .

وحين نسرد من جديد قصة معروفة كقصة أوديب ، فإن من يشعر بالمفاجأة هي الشخصيات وليس الجمهور ، فالأثر الأساسى لدى الجمهور هو فعل سخرية الأقدار ( انظر الفصل ٣٩ أدناه ) ، ولكن الرواية تختلف عن جميع الأشكال السردية السابقة عليها باضطلاعها ( أو تظاهرها ) بسرد قصص جديدة تماماً ، وعلى ذلك ، فقراءة معظم الروايات للمرة الأولى تنطوى على مفاجآت ، وإن كانت بعض الروايات تحتوى مفاجآت أكثر من روايات أخرى .

وقد نجح ثاكري فى حشد عدد من المفاجآت فى هذا المشهد من " سوق الغرور " ، ف " بيك شارب " مربية مفلسة ویتيمة ، تفاجأ بعرض للزواج من أحد البارونات ؛ ويفاجأ السير " بت كرولى " والقارئ معه باكتشاف أنها متزوجة بالفعل . ولكن ثاكري يستفيد أكثر من ذلك من هذا الموقف . فكما لاحظت " كاثلين تلتسون " فى كتابها " روايات عقد ١٨٤٠ " ، جاءت هذه القطعة ، التى تختتم الفصل الرابع عشر من الرواية لتختتم أيضاً العدد الرابع من الكتاب الأسمى الذى كان يُنشر مسلسلاً ، وبهذا يكون القراء الأوائل قد مروا بوقت من الترقب والقلق ( أشبه بما يمر به مشاهدو المسلسلات التليفزيونية الحديثة ) فيما يتعلق بهوية زوج بيكى شارب ويضارع ما حدث لمعاصري ثاكري من جراء ذلك ما يحدث عند انتهاء فصل من فصول مسرحية ما ، ولوحة الشيخ المتهتك راکعاً على ركبتيه أمام الشابة الجميلة الحائرة هو مشهد مسرحى فى أساسه ، وعبارة بيكى شارب " أوه ، سير بت . أوه ياسيدى ، إننى - إننى متزوجة بالفعل " ، هى عبارة مسرحية كلاسيكية تُنزل الستار بعدها ، وتضمن أن يظل النظارة فى ترقب طوال فترة الاستراحة .



ويتناول الفصل التالى السؤال عن الرجل الذى تزوجته بيكى ، دون أن يجيب عليه توأ ، ذلك أن مس كرولى ، الأخت غير الشقيقة لسير بت ، تندفع إلى الحجرة لتجد أخيها راكعاً على ركبتيه أمام بيكى ، فتذهلها " المفاجأة " خاصة حين تعلم أن العرض قد قوبل بالرفض ، ولا يكشف ثاكرى ، حتى نهاية الفصل ، أن بيكى متزوجة سرّاً من ابن أخ مس كرولى ، ضابط الفرسان المسرف " رودون كرولى " .

ولابد من التحضير لمثل تلك النتيجة بعناية شديدة ، فكما يحدث فى عرض من استعراضات الألعاب النارية ، تنتهى شعلة بطيئة الاحتراق بأن تفجّر سلسلة متتابعة سريعة من الانفجارات .، فلا بد من تغذية القارئ بمعلومات كافية كيما تصبح المفاجأة حين تقع ، مقنعة ؛ ولكن ينبغى عدم الإفراط فى ذلك إلى الحد الذى يسمح للقارئ أن يتوقع حدوثها بسهولة . فتاكرى يحجز المعلومات ، ولكنه لا يخاتل ، وهو يستخدم الرسائل كثيراً فى هذا الجزء من الرواية كيما يضيف واقعية على تحفظه غير المميز كراوٍ للقصة .

فبعد أن فشلت بيكى المفلسة فى محاولتها اصطياذ شقيق صديقتها أميليا كزوج قبل ذلك فى الرواية ، تضطر إلى قبول وظيفة المربية لبنتى السير بت من زوجته الثانية العليلة ، وتشرع من فورها فى إثبات قيمتها الغالية لبارون العجوزة السحيح اللفظ فى منزله الريفى المسمى " كوينز كرولى " ، وأيضاً لأخته غير الشقيقة الثرية العانس . وتشعر «مس كرولى» بالإعجاب ببيكى إلى حد أن تصر على أن تقوم هى بتمريضها حين تمرض فى منزلها بلندن ، ويوافق «سير بت» بتردد على ترك بيكى تذهب إلى هناك ، ذلك أنه لا يريد أن يضع آمال قيام «مس كرولى» بذكر ابنتيه فى وصيتها ، ولكن حين تموت زوجة «السير بت» ، ( وهذه واقعة لا يكاد يبالى بها أى " من شخصيات الرواية ) يضطر إلى طلب عودة بيكى إلى منزله الريفى بأى ثمن ، حتى ولو كان الزواج بها ، وكانت «مس كرولى» قد استبقت وقوع ذلك الخطر - ولم تكن ترحب بانضمام بيكى إلى العائلة رغم كل محبتها لصحبتها - فقامت ضمناً بتشجيع ابن أخيها طرودون كرولى " على إغواء بيكى ؛ حتى تمنعها بذلك من أن تصبح ليدى كرولى الثالثة ، ولكن رودون يتصرف بأمانة رغم تهوره ، فيقوم بالزواج منها بدلاً من إغوائها ، وتأتى تصرفات بقية الشخصيات بدافع من الحرص والمصلحة الشخصية تماماً ، وما الحب أو الموت إلا مجرد وسائل فى طريق الجرى وراء الثروة والجاه .

وسخرية ثاكرى لارحمة فيها ، فبيكى تصبح "بالغة التأثر" ، ودموعها ، هذه المرة ، حقيقية - ولكن ، لماذا ؟. لأنها قد تزوجت رودون المأفون وهى تطمع أن يرث ثروة عمته؛ لتجد أنها قد أضاعت ثروة أكبر وأكثر ضماناً : أن تصبح زوجة بارون ، ثم - إذا سارت الأمور على طبيعتها ، أرملة أحد الأشراف بعد وقت قصير ( فادعاء السير بت بأن أمامه " عشرين عاماً " إسراف فى التفاؤل ، وهو بالتأكيد يقلل من جاذبيته لها ) . ويحظى المشهد بكثير من القوة من التوصيف الكوميدي لشخصية «سير بت» ، الذى يقول الراوى عنه قبل ذلك إنه "لم يكن من بين جميع بارونات ونبلاء إنجلترا - والعامه فيها كذلك - من يضاهى هذا الشيخ فى مكره ووضاعته وأنانيته وحمقه وحقارته " . وحين يصف «ثاكرى» صورته وهو ينظر إلى بيكى بتلمظ شهوانى ، فهو يمضى إلى أقصى مدى يسمح له به التحفظ الفيكتورى فى الإلماح إلى أنه ليس بمستبعد أن يشعر «السير بت» تجاه بيكى بشعور جنسى محض . وبكاء بيكى على فقدانها مثل هذا الزوج هو تعليق مدمر لا عليها فحسب ، بل على كل مجتمع " سوق الغرور " .

## الانتقال الزمني

كان غضب مونيكا يتصاعد مستبيناً في وجهها .

قالت : "كان مستر لويد واضحاً نراعه حولها ، لقد رأيتهما ، لشد ما أنا أسفة لأننى أخبرتك ، إن روز هي الوحيدة التى تصدقنى " .

كانت «روز ستانلى» تصدقها ، ولكن سبب ذلك أن الأمر يستوى عند روز ، فهي كانت أقل واحدة بين تلميذات "مس برودى" اهتماماً بفراغيات مدرستها ، أو بالنشاط الجنسي لى شخص آخر . وسيظل الأمر دائماً هكذا ، فبعد ذلك ، حينما أصبحت هي ٩٧ نفساً شهيرة بأمورها الجنسية ، كانت جاذبيتها الفائقة في أن الجنس لم يكن يثير لديها أى حب استطلاع على الإطلاق ، ولم تكن تفكر فيه أبداً وكما ستقول «مس برودى» بعد ذلك إنها كانت تملك الفريزة .

قالت مونيكا لوجلاس : "روز هي الوحيدة التى تصدقنى" .

وقالت مونيكا حين زارت "ساندى" في دير الراهبات في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين : "حقيقة رأيت تيدى لويد يقبل مس برودى يوماً ما في غرفة الفنون" .

قالت ساندى : "أعلم أن ذلك صحيح" .

كانت ساندى تعلم ذلك حتى قبل أن تذكره لها مس برودى يوماً ما بعد نهاية الحرب ، حين كانتا تجلسان في فندق "بريد هلز" تكلان السانوتشات وتشريان الشاي ، مما لم تكن تسمح به حصّة تموين «مس برودى» تقديمه في بيتها ، كانت مس برودى تجلس ضامرة مغدورة في معطفها الفرو الداكن الذى عاش معها طويلاً ، كانت قد تقاعدت قبل الأوان .

قالت : "لقد تجاوزت ربيع العمر" .

فقالت ساندى : "لقد كان ربيع عمر رائع" .

مورييل سبارك : ربيع عمر مس جين برودى ( ١٩٦١ )

إن أبسط طريقة لحكاية قصة ، وهى التى يفضلها منشدو القبائل نفس تفضيل الآباء عند نوم أبنائهم ، هى البدء من البداية والمضى قدماً حتى الوصول إلى النهاية أو حتى يتغلب النوم المستمعين ، ولكن حتى فى قديم الزمان ، أدراك القصاصون النتائج الشائقة التى يمكن الحصول عليها بالانحراف عن الترتيب الزمنى للأحداث ، وتبدأ الملاحم القديمة عادة فى منتصف القصة ؛ فقصة الأوديسة ، مثلاً ، تبدأ والبطل فى منتصف رحلة العودة إلى وطنه من الحرب الطروادية ، وتعود القهقري كى تصف مغامراته السابقة ، ثم تتابع القصة حتى نهايتها فى " إيثاكا " .

فعن طريق الانتقال الزمنى ، يتجنب السرد تصوير الحياة كمجرد شىء يقع يتبعه شىء آخر ، ويسمح لنا بالربط بين أحداث منفصلة متباعدة عن طريق السببية والسخرية ، فإن نقلة زمنية إلى الوراء فى القصة يمكنها أن تغير فهمنا لحدث يقع بعد ذلك فى التسلسل الزمنى للقصة ، ولكننا نعلمه بوصفنا قرأء النص ، وهذه أداة مألوفة فى السينما عن طريق الفلاش باك ، وتجد السينما صعوبة أكبر فى تناول " الفلاش فوروارد " - وهو الرؤية المتوقعة لما سيحدث من وقائع فى المستقبل ، والذي يعرفه علماء البلاغة بالمعاجلة ، أى توقع حدوث الشىء قبل وقوعه ، وترجع تلك الصعوبة إلى أن هذه المعلومات تتطلب وجود راو يعرف القصة بكاملها ، والأفلام لا تتضمن عادة رواية ، ومن المهم فى هذا المقام أن فيلم " ربيع عمر مس جين برودى " كان أقل كثافة وابتكاراً من الرواية التى انبنى عليها ، فقد قدم الفيلم القصة فى ترتيب زمنى مباشر ، فى حين تمتاز الرواية بمعالجتها السيالة للزمن ، فتنتقل بسرعة إلى الأمام وإلى الوراء فى الإطار الزمنى للحدث .

وتتعلق الرواية بـ « جين برودى » ، وهى مدرسة غريبة الأطوار وذات "كاريزما" تعمل فى مدرسة للبنات فى إدنبرة فيما بين الحربين العالميتين ، وبمجموعة من التلميذات الواقعات تحت سحرها ، ومنهن مونيكا المشهورة بمهارتها فى الرياضيات ، وروز المشهورة بالجنس « وساندى ستر » ينجر المشهورة بنطقها الغريب لأحرف العلة ، والشهيرة بعينيها الصغيرتين اللتين لا تكادان تظهران ، ومع ذلك ، لم تكن هاتان العيناان تغفلان عن أى شىء ، ولذلك فإن « ساندى » هى الشخصية التى توفر وجهة النظر الرئيسية فى الرواية ، وتبدأ الرواية والبنات فى سنواتهن النهائية ، ثم تعود سريعاً إلى الوراء لتصف سنينهن الأولى فى المدرسة حين كان تأثير « مس برودى »

عليهن فى أشده ، وتقفز مرات عديدة لتصورهن كباراً ، ولاتزال ذكريات مدرستهن الرائعة تطاردهن .

وفى سنواتهن الأولى ، كانت البنات يتجادلن باستمرار حول حياة مس برودى الجنسية ، وبخاصة ما إذا كانت هناك علاقة لها مع مستر لويد ، مدرس الرسم الوسيم الذى كان قد فقد "محتويات" أحد كميته فى الحرب العظمى ، وتذكر مونيكا أنها شاهدته يحتضنها فى غرفة الفنون ، وتتضايق لأن "روز" وحدها هى التى تصدق ماتقوله ، وتبين الملاحظات التى تقولها لساندى بعد عدة سنوات أنها ماتزال تتألم لذلك التأكيد ، وتعترف ساندى ، التى كانت قد التحقت أثناء ذلك بدير للراهبات ، أن مونيكا كانت على حق ، ويذكر الراوى أن ساندى كانت تعرف ذلك حتى قبل أن تخبرها به مس برودى نفسها يوماً ما بعد قليل من نهاية الحرب .

وفى هذه القطعة الصغيرة ، يتحرك القارئ إلى الوراء وإلى الأمام بسرعة بالغة بين نقاط زمنية مختلفة وكثيرة ، فهناك زمن القصة الرئيسية ، ربما كان أواخر العشرينيات ، حين كانت الفتيات فى سنينهن الأولى يناقشن غراميات مس برودى . وهناك فترة السنوات الأخيرة فى الدراسة ، فى الثلاثينيات ، حين أصبحت روز مشهورة بنشاطها الجنسي ، ثم هناك الوقت الذى تزور فيه مونيكا ساندى فى الدير ، فى أواخر الخمسينيات . وهناك الوقت الذى تتناول ساندى فيه الشاي مع مس برودى بعد تقاعدها الاضطرارى ، فى أواخر الأربعينيات ، ثم هناك ذلك الوقت غير المحدد ، حين تكتشف ساندى أن مستر لويد قام بالفعل بتقبيل مس برودى فى غرفة الفنون .

ونحن نعرف بعد ذلك بكثير فى الرواية أنه قد اكتشفت ذلك فى سنوات الدراسة الأخيرة ، وكانت مناسبة ذلك محادثة تعلن فيها مس برودى أن روز سوف تصبح عشيقة مستر لويد بدلا منها ، لأنها سوف تكرر نفسها لتلميذاتها ، وتقرر ساندى أن هناك شيئاً خطراً ومثيراً فى الوقت نفسه فى إفراط مدرستها فى الإعجاب بذاتها " وجال بخاطر ساندى أنها تظن نفسها العناية الإلهية ، أو تعتقد أنها الإله الذى ذكره : " كالفن " ، وأنها تعرف البداية والنهاية " ، والروائيون طبعاً يعرفون هم أيضاً بداية قصصهم ونهايتها ، بيد أن «مورييل سبارك» تشير إلى أن هناك فرقاً بين القصص النافعة والهلوسات الخطرة - وربما أيضاً بين الإله فى الكاثوليكية الذى يسمح بالإدارة الحرة ، والإله فى العقيدة الكالفنية الذى لايسمح بذلك ، وهناك وصف له دلالة فى



قسم آخر من الرواية عن عقيدة كالثن عن القدر المرسوم ، الإيمان بأن الله قد أعد لكل شخص تقريباً قبل أن يولد مفاجأة غير سارة عند موته .

وتحبط «ساندى» نبؤة «مس برودى» بأن تصبح هى نفسها عشيقة مستر لويد ، وتفند بذلك دعواها بالسيطرة على مصائر الآخرين ، وتقوم بعد ذلك بالوشاية بمس برودى لدى سلطات المدرسة لأنها بعثت إحدى الطالبات فى مغامرة أودت بحياتها فى أسبانيا الفاشية ، وهذا هو سبب وصف «مس برودى» بالمغدورة فى القطعة . ولاتخلص ساندى أبداً ، فيما يبدو ، من عقدة الذنب تجاه ذلك الموضوع ، بالرغم من توجيهها الدينى . وتوصف مس برودى أيضاً بأنها "ضامرة" لأنها كانت مصابة بالسرطان وتشرف على الموت ؛ ولذلك فالمشهد حزين بيد أنه مشهد يقع قبل منتصف الرواية ، ويعوض عما يثيره من أحزان بمشاهد أخرى كثيرة تحكى عن مس برودى فى ربيع عمرها .

والانتقال الزمنى إجراء شائع جداً فى الرواية الحديثة ، بيد أنه عادة مايضفى عليه مظهر "طبيعى" بوصفه من عمل الذاكرة ، إما بتقديم تيار وعى شخصية من الشخصيات ( فالمونولوج الداخلى لمولى بلوم ينتقل باستمرار من مرحلة من مراحل حياتها إلى مرحلة أخرى ، مثل إبرة الجراموفون التى تنتقل وراء وأماماً بين مسارات الأسطوانة الكبيرة ) أو على شكل أكثر تحفظاً ، بتقديم مذكرات الراوى / الشخصية أو ذكرياته ( مثل دويل فى رواية فورد "الجندى الحميد" ) ورواية جراهام جرين "نهاية العلاقة" ( ١٩٥١ ) هى عمل بارع من هذا النوع ، فالراوى "بندريكس" كاتب متفرع فى بداية الرواية هنرى ، زوج سارة ، التى كان بندريكس على علاقة بها منذ سنوات إلى أن قامت سارة بإنهائها على نحو مفاجئ ، ويفترض بندريكس ، الذى كان لا يزال يشعر بالمرارة والغيرة ، أنها قد وجدت عشيقاً آخر . وحين يفضى هنرى إليه بشكوكه فى زوجته ، يقوم بندريكس بكل عناد باستخدام مخبر سرى لكشف سرها ، ويكتشف المخبر يوميات تحتفظ بها سارة ، وتصف فيها علاقتها ببندريكس من وجهة نظرها ، وتكشف فيها سبباً غير متوقع على الإطلاق لقطع علاقتها به ، وتحكى عن إيمانها الدينى المفاجئ وتجيء هذه التطورات على نحو درامى مقنع ، لأنها تسرد خارج مكانها الزمنى الطبيعى .

وقيام موريل سباك بالجمع بين كثرة الانتقال الزمني والسرد بضمير الغائب على لسان المؤلف هو استراتيجية مميزة لكتاب مابعد الحداثة ، بما يلفت الانتباه إلى البناء الاصطناعي للنص ، ويحول بيننا وبين أن "نفقد أنفسنا" في التتابع الزمني للقصة الخيالية أو في العمق السيكلوجي للشخصية الرئيسية ، ومثال ملحوظ آخر على ذلك هو رواية كورت فونيجوت "المذبح رقم خمسة" ( ١٩٦٩ ) ، فالمؤلف يذكر منذ البداية أن قصة البطل ، بيلي بلجرم ، هي قصة خيالية مبنية على تجربته الواقعية حين كان أسير حرب في مدينة درسدن عندما دمرتها قنابل الحلفاء في ( ١٩٤٥ ) ، وهي إحدى الغارات الجوية الأشد هولاً في الحرب العالمية الثانية ، والقصة نفسها تبدأ هكذا : "اسمعوا . لم يعد «بيلي بلجرم» مقيداً بالزمن" ، وهي تنتقل كثيراً انتقالات مفاجئة بين أحداث متفرقة في حياة بيلي المدنية حين كان يعمل في مجال قياس النظارات الطبية ، وكان زوجاً وأباً في وسط غرب أمريكا ، وأحداث خدمته العسكرية التي تصل إلى الذروة في أهوال درسدن ، وهذا يتضمن ما هو أكثر من عمل الذاكرة ، فبيلي "يرحل في الزمان" ، وهو يسعى مع مجموعة من المحاربين القدماء إلى الهروب من حقائق التاريخ الحديث غير المحتملة عن طريق خرافة الخيال العلمي عن الترحال دونما مجهود في الزمان وفي الفضاء بين المجرات ( الذي يحسب زمنياً بالسنوات الضوئية ) ، وهو يؤكد أنه قد اختطف لفترة ما إلى كوكب "تر الفامادور" ، الذي تعمره مخلوقات صغيرة الحجم تشبه سلاكات السباكين تعلوها عين واحدة . وهذه المقطوعات هي على السواء محاكاة تهكمية مسلية لروايات الخيال العلمي وفلسفة جادة . وبالنسبة لأهل «تر الفامادور» ، كل الأزمنة حاضرة في الوقت نفسه ، ويمكن للمرء أن يختار الزمان الذي يريد أن يكون فيه ، إن الحركة العنيدة ذات الاتجاه الواحد للزمن هي التي تجعل من الحياة مأساة من منظورنا البشري ، إلا إذا آمن المرء بأبدية يتم فيها استرداد الزمن وعكس مسار آثاره ورواية " المذبح رقم خمسة" هي تأملات شجنية دافعة إلى التفكير في هذه المواضيع ، وهي رواية مابعد المسيحية وما بعد الحداثة على السواء ، وإحدى صورها الأشد عجباً ومرارة تتمثل في فيلم عن الحرب يشاهده «بيلي بلجرم» بترتيب عكسي :

انطلقت الطائرات الأمريكية ، مليئة بالثقوب والرجال الجرحى .....

والجثث ، في عكس مسارها من أحد مطارات لندن وفوق فرنسا ، طارت نحوها مقاتلات ألمانية في عكس مسارها ، وامتنعت رصاصات وشظايا القنابل من بعد

الطائرات وولاحيها ، وقد فعلت الشيء نفسه بالنسبة لقاذفات القنابل الأمريكية المحطمة الراقدة على الأرض ، فطارت تلك الطائرات في مسار عكسي لتلحق بتشكيلاتها .

وقد قام مارتين إيميس مؤخراً ( مع اعترافه على النحو الواجب بالفضل لفونيجوت ) بتطوير هذا الوهم في كتاب كامل "سهم الزمان" ويقص فيه حياة مجرم حرب نازي ، بمسار عكس ، من لحظة مماته حتى لحظة مولده ، مما يخلق أثراً كوميدياً غريباً في البداية ، إلا أنه سرعان ما يتحول تدريجياً إلى شيء مضطرب ويثير الاضطراب في الوقت نفسه حين تقترب القصة من أهوال "الهولوكوست" . ومن الممكن تفسير القصة على أنها نوع من المَطرُ تضطر روح الشخصية الرئيسية أن تحيا فيه ثانية ماضيها المفزع ، أو على أنها أسطورة إلغاء الشر ، الأمر الذي يشكل استحالة واضحة ، ومعظم الأمثلة التي تحضرني عن التجريب الجذري للتسلل الزمني في القصة تتعلق ، فيما يبدو ، بالجرائم وسوء السلوك والخطايا .

## القارئ فى النص

- كيف يمكنك ، ياسيبتى ، أن تكونى بهذه الغفلة عند قراحتك الفصل الأخير ؟  
 لقد ذكرت لك فيه ، "أن أمى ليست من أتباع الكنيسة الكاثوليكية" .
- أتباع الكنيسة الكاثوليكية ! إنك لم تذكر لى شيئاً من ذلك القليل ياسيبتى .
- سيبتى ، أستطيعك عنراً أن أكرر لك ذلك ، أننى قد أوضحت لك هذا الأمر بكل مايمكن للكلمات أن تبينه بالطريق المباشر .
- إذن ، ياسيبتى ، لابد أننى قد قفزت صفحة من الصفحات .
- كلا ياسيبتى ، لم تفتك كلمة واحدة .
- إذن لقد نمت ياسيبتى .
- إن عزة نفسى لاتسمح لك بمثل هذا العذر ياسيبتى .
- إذن فأتا أعلن أننى لأعرف أى شىء عن الموضوع .
- هذا ياسيبتى هو ما ألومك عليه . وكعقاب على ذلك ، وأنا أصر عليه ، يجب عليك أن تعودى حالا ، أى حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها ، وتعيدين قراءة الفصل كله من جديد .
- وقد أوقعتُ هذا العقاب على السيدة ، لا بدافع من الجور أو القسوة ، ولكن لأفضل الأسباب ! ولهذا فلن أقدم لها أى اعتذار حين تعود فى قراحتها إلى الوراء : والسبب هو المأخذة على النوق الفاسد الذى زحف على الآلاف من الناس غيرها ، وهو القفز فى القراءة السريعة بحثاً عن المفامرات وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التى يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذى سوف يجنيها القراء لو قرؤوه كما تجب القراءة ،
- لورانس ستيرن ، حياة وآراء تريسترام شاندى المحترم (١٧٥٩ - ٦٧)

لابد لكل رواية من راوٍ ، مهما يكن بعيداً عن الذاتية ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون لها "مروى" له" ، والمروى له هو أى ابتعاث ، أو بديل ، لقارئ الرواية فى داخل النص ذاته . ويمكن لهذا أن يكون شيئاً عارضاً كالنداء المؤلف الذى يستخدمه الروائيون الفيكتوريون "عزيزى القارى" ، أو يكون شيئاً مسهباً كالإطار الذى وضعه «رديارد كلبنج» لروايته "مسز باتهيرست" التى ناقشتها سابقاً ( الفصل ٧ ) ، وفيها الراوى "أنا" هو نفسه المروى له فى قصة يحكيها ثلاث شخصيات أخرى تتبادل هى نفسها فيما بينها دورى الراوى والمروى له . ويبدأ "إيتالو كالفينو" روايته "لو أن مسافراً فى إحدى الليالى " يحض قارئة على أن يهوى نفسه : "استرخى ركز . اطرده عنك أى فكرة أخرى ، دع العالم من حولك ينزوى . أفضل شئ إغلاق الباب ؛ فالتليفزيون مفتوح على الدوام فى الغرفة المجاورة " ، بيد أن المروى له ، مهما كان تكوينه ، هو دائماً مجرد أداة بلاغية ، وسيلة للسيطرة على استجابة القارئ الحقيقى الذى يضل خارج النص ، وتكثيف تلك الاستجابة .

ويعمد لورانس ستيرن ، الذى يروى تحت اسم تريسترام شاندى ، إلى القيام بكل أنواع اللعب بالعلاقة بين الراوى والمروى له ، وهو يفعل مايقوم به "الكوميديان" فى صالات الموسيقى الذى يزرع عملاء له بين النظارة ، ويدخل تعليقاتهم وملاحظاتهم السافرة فى نمرته التى يؤديها ؛ فستيرن أحياناً يجسد قارئه فى صورة سيدة ، يسأله ، ويداعبه ، وينتقده ، ويتملقه ، مما يعود علينا نحن القراء الحقيقين بالمتعة والنفع .

« وتريسترام شاندى » رواية ذات صفات مميزة للغاية ، يعمد فيها راويها الذى يحمل العنوان اسمة إلى حكاية قصة حياته منذ تخلقه نطفةً إلى مرحلة النضج ، ولكنه لايجاوز العام الخامس ، لأن محاولته وصف وتفسير كل حادثة بأمانة وإسهاب تقوده إلى استطرادات لانهاية لها ، فكل شئ يرتبط بأشياء أخرى حدثت قبله أو بعده أو فى مكان آخر ، ويجاهد تريسترام ، براعة وإن عبثاً ، للحفاظ على الترتيب الزمنى فى روايته . وفى الفصل التاسع عشر ، وهو مازال مربوطاً بلا أمل فى التاريخ السابق لولادته ، يشير إلى المصير الساخر الذى لاقاه والده ، الذى كان يكره اسم تريسترام أكثر من كل الأسماء ، ثم عاش ليرى ابنه يتلقى دون قصد ذلك الاسم نفسه عند تعمده ، ويعلن : "ولولم يكن من المستحيل أن يجرى تعميدى قبل أن أولد بالفعل ، لقدمت القارئ بياناً كاملاً عن ذلك الموضوع" .



وهذه هي العبارة ( وهو يكشف ذلك بعد القطعة التي اقتبستها ) التي كان يجب أن توضح للقارئة التي يتوجّه إليها بالحديث مذهب أمه الدينى ، لأنه : لو كانت أمى من أتباع الكنيسة الكاثوليكية ، ياسيدتى ، لما كان هناك داع لكل ماسبق ذكره " ، والسبب فى ذلك هو أنه ، وفقاً لوثيقة يوردها تريسترام ( فى أصلها الفرنسى ) فى القصة ، أقر مؤخراً بعض اللاهوتيين العالمين فى السوربون فكرة القيام ، بشروط معينة ، بتعميد الأطفال الذين يمرون بولادة صعبة ، وهم مازالوا فى رحم أمهاتهن ، عن طريق محقنة طريق محقنة تحمل إليهم الماء المقدس ، وعلى هذا ، يمكن فى بلد كاثوليكي ، أن يتم تعمد الشخص قبل أن يولد .

وكانت السخرية من الكاثوليكية ( كان ستيرن قسيساً أنجليكانياً ) والانخراط فى مزح حول الأعضاء الخاصة فى جسم الإنسان ، من الأشياء التي كان المؤلف يُلأم عليها أحياناً ، ولكنك لابد أن تكون قارئاً عبوساً إذا أنت لم تبتسم لطرافه وبراعة ردوده على السيدة ( وقد زاد من حيويتها طريقة ستيرن الحرة المميزة فى استخدام علامات الترقيم [ فى الأصل الإنجليزى ] ) ولتعليقاته الجانبية الموجهة للقارئ ، ذلك أن الوظيفة الأساسية لهذا الخروج عن الموضوع هى تحديد فنه والدفاع عنه . وهو يوعز إلى السيدة بإعادة قراءة الفصل السابق ، بهدف "المؤاخذه على نوق فاسد زحف على الآلاف من الناس غيرها ، وهو القفز فى القراءة السريعة بحثاً عن المغامرات وليس الاطلاع على الفنون والمعارف العميقة التي يتضمنها كتاب من هذا النوع ، الذي سوف يجنيها القراء لو قرؤوه كما تجب القراءة .

ولا عجب أن يصبح "تريسترام شاندى" كتاباً محبوباً لدى الروائيين التجريبيين ومنظري الرواية فى بلدنا ، وكما أوضحت سابقاً ، عمد الروائيون المحدثون وروائيون مابعد الحداثة إلى محاولة إثناء القراء عن طريق تحطيم وإعادة ترتيب التسلسل الزمنى والسببى التي تقوم عادة عليهما ، وقد استبق «ستيرن جيمس» «جويس وفرجينيا وولف» بالسماح لشطحات ذهن البشرى أن يقرر شكل القصة ومسارها ، وأحد شعارات النظرية الأدبية الحديثة هو " الشكل المكانى " ، وهو يعنى إضفاء حدة على العمل الأدبى عن طريق نمط من الموتيفات المترابطة التي لا يمكن إدراكها إلا بإعادة قراءة النص بالطريقة التي يوصى بها تريسترام .

ويعمل حوارهم مع قرائه على إضفاء طابع مكاني على الطابع الزمني لعملية القراءة ، على نحو أشد جذرية عن ذي قبل ، فالرواية تقدم في صورة غرفة نختلي فيها نحن القراء بالراوي ، فقبل أن يورد الراوي التفاصيل الدقيقة لعملية تكوينه من نقطة مثلاً ، يعلن أن ذلك مكتوب فحسب "لحبي الاستطلاع والفضوليين" ويدعو القراء الذين لاتهم هذه الأوصاف إلى تخطيها قائلاً :

### أغلق الباب

وهو على ثقة من أننا سوف نختار البقاء معه .

وفي القطعة المقتبسة ، يدعو الراوي أحدها ، السيدة إلى إعادة قراءة الفصل السابق "حين تصلين إلى آخر جملة تقرئين فيها " ( وهذا تذكير واضح ومميز من المؤلف بطبيعة عملية القراءة ) . ويجعلنا المؤلف ، نحن الذين نقرر البقاء معه ، نشعر أننا محظوظون بالثقة التي يولينا إياها ، ويدعونا ضمناً إلى أن نباعد بين أنفسنا وبين تلك القارئة غير الواعية وذلك "الذوق الفاسد الذي زحف على الآلاف من الناس غيرها " ، وهو قراءة رواية من أجل القصة التي تحكيها وحسب ، ومادما عند هذا الحد نجهل ، كالقارئة المشار إليها ، الإشارة إلى الكنيسة الكاثوليكية ، فإننا لانستطيع أن نعارض كثيراً الحجة التي قدمها المؤلف للدفاع عن أسلوبه .

## الطقس

كان مساء هذا اليوم طويلاً وكثيفاً في "هارتفيلد". وأضاف الطقس ما يمكن أن يضيف من الجهامة ، وتساقط مطر عاصف بارد ، ولم يستتب شهر يوليو إلا في الأشجار والشجيرات ، التي كانت الرياح تلعب بها وفي طول اليوم ، وهو ما أطال أمد رؤية هذه المناظر القاسية .

جين أوستن : ذ ايما ( ١٨١٦ )

لندن . وجلسة «سان ميشيل» قد انتهت منذ فترة قصيرة . وقاضى القضاة يجلس في قاعة "لنكوان إن" طقس نوفمبر اللود ، كثير من الوحل في الشوارع ، كأنما المياه قد انزاحت حديثاً من على وجه الأرض ، ولن يكون غريباً أن نلقى بيناصوراً طوله أربعون قدماً أو نحو ذلك يخوض كسحلية فيلية عبر طريق "هولبورن هل" . ويسقط اللخان من فوهات المداخل على هيئة رذاذ أسود بندف من الهباب في حجم ندف الثلج الكبيرة - ويتخيل المرء أنها قد ارتدت الحداد حزناً على موت الشمس . ولا تكاد الكلاب تبين في ذلك الوحل ، والحياد ليست أحسن حالا : مغطاة بالرذاذ حتى غمامة عيونها ، والمشاة ، يتدافعون بمظلاتهم وقد سرت عدوى سوء المزاج بينهم سريراً عاماً ، ويفقدون توازنهم عند ركن الطريق ، حيث كان الآلاف غيرهم من المشاة يتعشرون ويتزحلقون منذ أن انشق النهار ( إذا كان لذلك النهار أن ينشق ) ، فيضيفون ركاماً جديداً على طبقات الوحل التي تشبثت بعناد في تلك المناطق على الأرصفة ، وتتضاعف بفائدة مركبة .

تشارلز ديكنز : البيت القفر ( ١٨٥٣ )

فيما عدا عاصفة أو أخرى تنثور في البحر ، لم يحظ الطقس إلا باهتمام ضئيل في النثر القصصى حتى أواخر القرن الثامن عشر ، وفي القرن التاسع عشر ، بدا كما لو أن جميع الروائيين أصبحوا يتحدثون عنه ، وكان هذا يرجع في جزء منه إلى زيادة تقدير الطبيعة ، التي خلقها الشعرُ والتصور الزيتي الرومانسيين ، وفي الجزء الآخر إلى نمو الاهتمام بالاهتمام الأدبي بالشخصية الفردية ، وفي حالات الشعور التي تتأثر بإدراكنا للعالم الخارجى وتؤثر فيه . وكما أوضح كولردج { فى قصيدته عن "الكر" :

أيتها السيد ! إننا نتلقى بقدر مانعطى

والطبيعة تحيا فى حياتنا وحسب .

ونحن نعرف أن الطقس يؤثر فى حالاتنا النفسية ، والروائيون لديهم ميزة وضع الطقس المناسب لكل حالة من الحالات النفسية التي يريدون ابتعاثها .

ولذلك فكثيراً ما يستخدم الطقس لإثارة الوقع الذى سماه جون رسكن " الوهم الشعرى " ، وهو إسقاط عواطف بشرية على عالم الطبيعة ، وهو قد كتب قائلاً : " كل عطفة جامحة ... تخلق فينا انطباعاً زائفاً عن الأشياء الخارجية ؛ وأنا أسمى ذلك الانطباع الزائف ، بصفة عامة ، الوهم الشعرى " . وكما ينطوى عليه الاصطلاح ، كان رسكن يعتقد أنه شئ طالح ، علامة على انحدار الفن والأدب الحديثين ( بالمقارنة مع الفن والأدب الكلاسيكيين ) . وبالفعل فإنه كان يفتح المجال للكتابات المتكلفة والمعبرة عن الرضا عن الذات . بيد أن تلك الأداة البلاغية ، لو استخدمت بذكاء وكياسة ، بوسعها أن تنتج انفعالات مؤثرة وقوية ، بدونها تصبح القصة أشد ضعفاً بكثير .

وكانت جين أوستن ، الكاتبة الكلاسيكية ، ترتاب ارتياباً قوياً فى الخيال الرومانسى ، وسخرت منه فى رسمها لشخصية مريان فى روايتها "العقل والهوى" . فبعد الفورة العاطفية التي مرت بها ماريان فى الخريف قائلة :

«لكن شعرت بالبهجة حين كنت أسير وأنا أراها تطيرها الرياح نحوى كمياه الأمطار ، كم أثارت هذه الأوراق ، مع فصل الخريف والهواء ، فى نفسى من مشاعر ملهمة ! » .

علقت على ذلك « إينور » ، الأخت الصغرى لماريا بقولها فى جفاف : « إن الجميع لا يشاطرونك شعورك هذا تجاه الأوراق الذابلة » فالطقس فى روايات «جين أوستن»

عادة ما يؤدي دوراً عملياً مهماً في الحياة الاجتماعية لشخصياتها ، أكثر منه مجازياً لمشاعرهم الداخلية ، والثلج في الفصلين ( ١٥ ، ١٦ ) من رواية « إيماء » تصوير لذلك . فأول ذكر له يرد في وسط مائدة العشاء التي يقيمها «مستر وستون» قبيل الكريسماز ، حين يدخل «مستر جو نايتلى» ، الذى لم يكن راغباً فى حضورها على أية حال ، ويعلن فى غبطة لا يفلح فى إخفائها أن « الثلج يتساقط بغزارة مع رياح عاتية » مما دفع الرعب فى قلب مستر وودهاوس ، والد إيماء المعتل الصحة ، وتبعت ذلك مناقشة اشترك فيها الجميع ، وكل يقول ما يفصح عن شخصيته بدلاً من تناول الموضوع ، إلى أن يعود مستر «جورج نايتلى» من تقييمه الشخصى لحالة الطقس ويدلى بتقرير معقول ومطمئن عنه ، كعادته فى مثل تلك الأمور ويستنتج هو وإيماء أن مستر «وودهاوس» سينتابه القلق رغم ذلك طول المساء ، فيقرران استدعاء العربات للعودة ، ويستغل مستر إلتون هذا الرحيل المفاجئ للانفراد بإيماء فى عربتها والتصريح لها بحبه مما يسبب لها مفاجأة وحرماً عميقين ، لأنها كانت تعتقد أنه واقع فى هوى صديقتها هارييت ، ومن حسن الحظ أن أعطى الطقس الذى ساد خلال الأيام القليلة التالية عذراً لإيماء لعدم مقابلة أى من هذين الشخصين .

كان الطقس موافقاً لها تماماً ... فالثلج يغطي الأرض والجو فى حالة غير مستقرة بين الصقيع والذوبان ، وهى حالة لا تدعو أبداً إلى الخروج ؛ ولما كان كل يوم يبدأ بالمطر أو الثلج ، ويعود كل شئ إلى التجمد فى السماء ، فقد وجدت إيماء العذر المطلوب كيما تسجن نفسها فى منزلها .

وهنا لأنه ذو صلة وثيقة بالقصة ، ولكن الوصف حرفى تماماً .

ومع ذلك ، فحتى «جين أوستن» تستخدم أحيانا الوهم الشعرى استخداماً حذراً ، فحين تصبح إيماء فى وضع صعب ، بعد أن اكتشفت حقيقة « جان فير فاكس » بكل ما فيها من ملابس حرجة بالنسبة لمسلكتها ، وحين تحققت فى وقت متأخر أنها تحب مستر نايتلى ولكنها تعتقد أنه سيتزوج هارييت - فى ذلك الوقت ، الذى كان أسوأ أيام حياتها . « أضاف الطقس ما يمكنه من الغم » وكان بوسع رسكن أن يبين أن الطقس غير قادر أن يضيف أى شئ بيد أن العاصفة الصيفية هى الموازى الأكمل لمشاعر البطلة بشأن مستقبلها لأن وضعها البارز الثابت فى المجتمع الصغير المغلق فى « هايبيرى » سيجعل « شيئاً قاسياً » كزواج هارييت من نايتلى « ظاهراً لفترة أطول » ، ولكن لما كانت تلك العاصفة قد هبت فى غير وقتها ، فقد ظهرت الشمس فى اليوم التالى وجاء جورج نايتلى ليطلب يد إيماء وليس هارييت .

وفى حين تدس جين أوستن الوهم الشعرى بخفة لا نكاد نلاحظه معها ، يقرعنا به ديكنز على رعوسنا فى الفقرة الافتتاحية الشهيرة من روايته « منزل قفر » ، فإضفاء صفة تشخيصية على طقس نوفمبر فى عبارة « طقس نوفمبر اللدود » شىء عادى فى اللغة الجارية ، ولكنه يحمل هنا مظهر الغضب الإلهى ، خاصة وأنه جاء قريباً من الإشارات إلى العهد القديم من الكتاب المقدس . فعبارة « كأنما المياه قد انزاحت حديثاً من على وجه الأرض » ترجع صدى وصف قصة الخلق وقصة الطوفان ، وهذه الإشارات من الكتاب المقدس تمتزج بطريقة فيكتورية صرف بنظريات الكون الأحدث التى تلت داروين ، بالكلام عن الديناميكيات وتحلل المنظومة الشمسية بفعل التعادل الحرارى . ومحصلة ذلك كله تمثل عملاً غريباً من أعمال إزالة الألفة .

تمثل فعلى المستوى المباشر ، تمثل تلك الفقرة صورة واقعية لشوارع لندن فى القرن التاسع عشر فى طقس سيئ . وتقدم تجميعاً لتفاصيل مألوفة فى وصف بسيط وحرفى : الدخان المتساقط من فوهات المداخن ، كلاب لا تستبين من الوحل ... جياذ مغطاة بالرداذ حتى غمامة عيونها ... مظلات تتصادم . بيد أن خيال ديكنز المجازى يحول هذا المشهد العادى إلى رؤيا مخيفة لعاصمة الإمبراطورية البريطانية الشموخ وقد ارتدت إلى مستنقعات بدائية ، أو استبقت الفناء النهائى لكل صور الحياة على الأرض ، والتقلب الاستعارى المضاعف من ندف الهباب ، إلى ندف الثلج وقد ارتدت ثياب الحداد ، إلى موت الشمس ، وهو تصوير رائع بصفة خاصة .

وهذه الفقرة تمثل مشهداً من النوع الذى نلاقه فى قصص الخيال العلمى (رؤيا الديناميكيات يخوض عبر « هولبورن هل تستبق » كنج كونج » وهو يتسلق مبنى الإمباير ستيت ، و« موت الشمس » النهاية المرعبة لرواية هـ . ج . ولز « آله الزمان » ) وفى روايات ما بعد الحداثة للمتنبئين بالمصير المحتوم ، مثل « مارتن إيميس » ، فهو يصور ، كيما يشجب ، مجتمعاً قد خرج على نواميس الطبيعة بفعل الطمع والفساد ، والذى سيدرسه ديكنز فى حبكة روايته المتشابكة التى تدور حول ضيعة يتنازع الجميع على ملكيتها . وهو يذكر بلماحية أن الوحل هنا فى مدينة لندن ، يتضاعف بأرباح مركبة ، مذكراً إيانا بشجب الكتاب المقدس للمال بوصفه « الربح القبيح » . وقاضى القضاة ، الذى يوصف فى بداية القطعة ( فى سلسلة من



العبارات الموجزة تماثل العناوين في « أخبار الساعة العاشرة » ( وهو يترأس المحكمة العليا ، يبدو أيضاً وكأنه يترأس الطقس ، ويتم حسم هذا التماثل بعد عدة فقرات :  
لم يكن هناك أبداً مثل هذا الضباب الكثيف والوحل الدفينين وكل ما يتمشى مع  
الجلسة المتعثرة الموحلة التي تواجه المحكمة العليا في ذلك اليوم متمثلة في أعتى  
المجرمين والخطاة الذين شهدتهم السماء والأرض .



## التكرار

وفي الخريف كانت الحرب دائماً حاضرة ، ولكننا لم نشارك فيها بعد ذلك ، كان الجو بارداً في الخريف في ميلانو ، وكان الظلام يهبط مبكراً ، وعندها تضاء المصابيح الكهربائية ، وكان التجول في الشوارع والتطلع إلى الفترينات أمراً يبعث على البهجة . كانت هناك حيوانات مصيدة معلقة خارج المحلات ، وندف الثلج تعلق بفرو الثعالب والرياح تهز نيوها ، وكانت الطباء معلقة في جمود وثقل وفراغ ، وطيور صغيرة تتأرجح وسط الرياح التي تقلب ريشها إلى الخلف ، كان خريفنا بارداً وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال .

وكنا جميعاً نذهب إلى المستشفى كل أصيل ، وكانت هناك طرق مختلفة للوصول إليها سيراً عند الفسق ، طريقان منها علي طول القنوات ، ولكنهما كانا طريقين طويلين ، ومع ذلك فلا بد لك أن تعبر جسراً فوق قناة كيما تدخل إلى المستشفى . وكان ثمة خيار بين ثلاثة جسور . وعلى واحد منها امرأة تباع حبات « أبو فروة » المشوية ، وكان الدفء ينبعث عند الوقوف أما النيران المشتعلة في قطع الفحم ، وتشعر بعد ذلك بحبات « أبو فروة » دافئة في جيبيك ، كان المستشفى قديمة ، وجميلة جداً ، وتدخلها من خلال بوابة وتمشي عبر فناء وتدلف من بوابة أخرى على الجانب الآخر ، وعادة ما تكون هناك جنازة تتطلق من الفناء ، وفيما وراء المستشفى كانت هناك المباني الحجرية الجديدة ، حيث كنا نتقابل كل أصيل وكنا في غاية الأدب ومهتمون بالأمر ، ونجلس في الأجهزة التي كانت ستجعل كل شيء مختلفاً .

أرنست همنجواي : في بند آخر ( ١٩٢٧ )

إذا كان لديك أيها القارئ وقتاً وميلاً ، فخذ أقلاماً ملونة وارسم دوائر حول الكلمات التي ترد أكثر من مرة في الفقرة الأولى من قصة «همنجواي» ، مستخدماً لوناً مختلفاً لكل كلمة ، وصل ما بين الكلمات الواحدة ، وسوف تكشف بذلك نمطاً مركباً لسلاسل لفظية تصل بين كلمات من نوعين : "الكلمات ذات المغزى الإسنادي : الخريف ، بارد ، الظلام ، الرياح ، تهب ، وهي التي يمكن أن نسميها كلمات معجمية ؛ ثم هناك أدوات التعريف وحروف الجر وحروف الوصل ، مثل «ال» من ، في ، «و» وهي التي يمكن أن نسميها كلمات نحوية ،

ومن المستحيل تقريباً أن نكتب بالإنجليزية دون تكرار الكلمات النحوية ، لذلك فنحن لا نلاحظها على ذلك المستوى ؛ ولكن المرء لا يمكنه إلا أن يلاحظ العدد المدهش من حرف الوصل « و » في هذه الفقرة القصيرة ، وهذا علامة على تركيبها اللغوي الذي يكثر فيها التكرار ، والذي يُسلِك عبارات تقريرية معاً دون أن تكون إحداها معتمدة على الأخرى ، أما الكلمات المعجمية ، فهي تتكرر بنسق أقل انتظاماً ، إذ هي تتركز في بداية الفقرة وفي نهايتها .

والتكرار المعجمي النموي على هذا النمط قد ينتهي بالحصول على أقل الدرجات في مواضيع « الإنشاء » المدرسية ، وذلك عن حق فالنموذج التقليدي للنثر الأدبي الجيد يتطلب « تنوعاً متميزاً » : فإذا تعين عليك أن تشير إلى شيء ما أكثر من مرة ، ينبغي لك أن تعثر على طرق بديلة لوصفه ، كما يجب أن تخلع على تركيبك اللغوي القدر نفسه من التنوع ( والقطعة المقتبسة من «هنري جيمس» التي بحثناها في الفصل السادس غنية بالأمثلة على كلا الصنفين من التنوع ) .

ومع ذلك فقد رفض «همنجواي» البلاغة التقليدية ، لأسباب أدبية في جزء منها وفلسفية في جزءها الآخر ، فقد كان يعتقد أن « الكتابة الجيدة » تزيف المترجم ، وجاهد كيما « يضع على الورق ما يحدث حقيقة في الواقع ، والحالة الواقعية للأشياء التي أنتجت الانفعال الذي مرت به الشخصية » ذلك عن طريق استخدام لغة بسيطة دالة خالية من زخرفة الأسلوب .

والأمر يبدو سهلاً ، ولكنه ليس كذلك بطبيعة الحال ، إن الكلمات بسيطة ولكن ترتيبها ليس بسيطاً ، فهناك طرق عديدة ممكنة لترتيب كلمات الجملة الأولى ، ولكن الطريقة التي اختارها همنجواي تقسم عبارة « نشارك في الحرب » إلى عبارتين ، مما

يلمح إلى التوتر لم يتم الإفصاح عنه بعد فى شخصية الرواى ، مزيجاً من الارتياح والسخرية ، وكما سنعلم بعد حين ، فإن الرواى ورفاقه هم جنود أصيبوا بجرح حين كانوا يحاربون على الجبهة الإيطالية فى الحرب العالمية الأولى ، وهم يستشفون الآن ، بيد أنهم قد أدركوا أن الحرب التى كادت تقتلهم ربما قد أحالت حياتهم إلى شىء لا يستحق أن يُعاش ، إنها قصة عن الصدمة ، وكيف يتعامل الإنسان معها ، أو يفشل فى التعامل معها ، والكلمة التى لا ينطقها أحد والتى هى مفتاح كل الكلمات المتكررة فى النص هى « الموت » .

والكلمة الأمريكية للخريف ، fall [ بمعنى يسقط أيضاً ] ، تحمل بين ثناياها إشارة إلى موت النبات ، وهى صدى للعبارة التقليدية عمن يموت فى المعركة « سقط فى الميدان » . وإن مقابلتها بكلمتى « بارد » و « الظلام » فى الجملة الثانية تعزز من تلك الارتباطات الذهنية ، وتقدم المحلات المنيرة ، فيما يبدو ، شيئاً من التلهية ( وهو تأثير يزيده عدم وجود تكرار معجمى فى هذه الجملة ) ، بيد أن انتباه الراوى يتركز بسرعة على الحيوانات المصيدة المعلقة خارج الحوانيت ، وهذا رمز آخر للموت . ووصف الثلج المتناثر على فروها والرياح التى تعبت بريشها هو وصف حرفى ودقيق ، ولكنه يؤثّق من ارتباط كلمات الخريف والبرد والظلام والرياح وتهب ، بالموت ، وثمة ثلاث كلمات من بين الكلمات المتكررة تتجمع لأول مرة فى الجملة الأخيرة حاملة معها أثراً شاعرياً بالختام : « كان خريفاً بارداً وكانت الرياح تهب من ناحية الجبال » والجبال هى المكان الذى تجرى فيه الحرب ، والرياح ، التى هى غالباً ما ترمز للحياة والروح فى الكتابات الدينية والرومانسية ، ترتبط هنا بفقدان الحياة ، لم يكن هناك حضور قدسى فى تلك القصص الأولى التى كتبها «همنجواي» ، لقد تعلم البطل من صدمة المعارك ألا يثق بالقوى الميتافيزيقية عدم ثقته بالأدوات البلاغية ، إنه لا يثق إلا بحواسه وينظر إلى التجربة من ناحية استقطابية حادة : بارد / دافئ ، مضىء / مظلم ، حياة / موت .

وتستمر الإيقاعات والتكرارات الطلسمية فى الفقرة الثانية ، فقد كان من السهل للمؤلف أن يجد بدائل أليق من كلمة « المستشفى » أو أن يقوم ببساطة باستخدام ضمير الغائب للإشارة إليها أحياناً ، بيد أن المستشفى هى مركز حياة الجنود ، والمكان الذى يحجون إليه يومياً ، ومستودع آمالهم ومخاوفهم ، ولذلك فإن تكرار الكلمة مؤثر ، ومن الممكن تنويع الطريق الذى يذهب فيه المرء إلى المستشفى ، ولكن المقصد

واحد دائماً، وثمة اختيارات للجُسور ، ولكن على المرء أن يعبر قناة ( وربما هو إلماح خافت لنهر « ستايكس » فى العالم السفلى ) ، والراوى يفضل الجسر الذى يستطيع فيه شراء حبات « أبو فروة » المشوية ، التى تكون دافئة فى الجيب كالرجاء فى الحياة - إلا أن «همنجواى» لا يستخدم هذا التشبيه بل يلمح إليه فحسب ؛ على النحو الذى عمد فيه فى الفقرة الأولى إلى تحميل وصفه لفصل الخريف محملاً بقوة انفعالية ، كما يحدث فى أى مثال لأسلوب الإيهام الوجدانى ( انظر الفصل السابق ) دون استخدام الاستعارة ، إن الخط الذى يفصل بين البساطة المشبعة وبين الرتابة المتكلفة خط دقيق ، وهمنجواى لا يظل دائماً بمنأى عنه ؛ بيد أنه قد عمد فى أعماله الأولى إلى صياغة أسلوب أصلى تماماً بالنسبة لعصره .

وغنى عن القول إن التكرار لا يتصل بالضرورة بتقديم الحياة بصورة إيجابية كئيبة ، مضادة لما هو وراء الطبيعة ، على نحو ما نجد فى همنجواى ، فالتكرار سمة مميزة للكتابات الدينية والصوفية ، ويستخدمه الروائيون الذين ينحون فى عملهم إلى ذلك الاتجاه - مثل د . هـ . لورانس . فلغة الفصل الأولى من رواية « قوس قزح » التى تبعث طريقة حياة ريفية انتهت منذ زمن ، تعكس التكرار اللفظى والموازاة اللغوية للعهد القديم من الكتاب المقدس :

وتماوجت أعواد القمح الطرية وكانت حريرية الملمس ، وسرى رونقها فى أطراف من شاهدها من الرجال ، وأمسكوا بضروع الأبقار ، وأعطت الأبقار لبنها ونبضت ضروعها بين أيدي الرجال ، ودق نبض الدماء فى ضروع الأبقار فى نبض أيدي الرجال .

والتكرار هو أيضاً وسيلة محببة للخطباء والوعاظ ، وهى أدوار كان « تشارلز ديكنز » يتقمصها أحياناً فى دوره كمؤلف . وفيما يلى ، مثلاً ، ختام الفصل الذى كتبه ويصف فيه موت « جو » ، الكئاس الفقير ، فى رواية « منزل قفر » :

ميت ، يا صاحب الجلالة ، ميت ، أيها اللوردات والسادة ، ميت يا أصحاب القداسة الصحيحة ويا أصحاب القداسة الخاطئة من كل مذهب ، ميت ، أيها الرجال وأيتها النساء ، يامن ولدتم وفى أفئدتكم عرق العطف السماوى ، ويموتون هكذا حول كل يوم .



والتكرار يمكن ، بطبيعة الحال ، أن يكون فكاهياً ، كما فى هذه القطعة من رواية  
مارتن إيميس « المال » :

ومن الملفز أن الطريقة الوحيدة التى كان بوسعى أن أجعل « سلىنا » ترغب  
فى أن تطارحنى الهوى بالفعل هى ألا أرغب فى أن أطارحها الهوى ، هذه  
طريقة لا تفشل أبداً ، فهذا يجعلها فى مزاج رائق ، والمشكلة هى أنه حين لا  
أرغب فى أن أطارحها الهوى ( وهذا يحدث أحياناً ) ، لا أرغب فى أن  
أطارحها الهوى . ومتى يحدث ذلك ؟ متى لا أرغب فى أن أطارحها الهوى ؟  
حين ترغب هى أن أطارحها الهوى ، إنى أحب أن أطارحها الهوى حين  
يكون مطارحتى الهوى آخر شىء ترغب فيه ، وهى تطارحنى الهوى دائماً  
تقريباً إذا صحتُ فيها أو هددتها أو أعطيتها ما يكفى من المال .

ولا حاجة إلى الإشارة إلى أن الإحباطات والتناقضات التى تشهدها  
علاقات الراوى الجنسية مع سالىنا تصبح أكثر فكاهة وسخرية عن طريق تكرار عبارة  
مطارحة الهوى التى كانت يمكن الاستعاضة عنها بعبارات أخرى بديلة كثيرة ، ( وإذا  
كان لديك شكل فى هذا ، حاول أن تعيد كتابة القطعة مع استخدام بدائل منمقة ) ،  
وتمثل الجملة الأخيرة أيضاً نوعاً مهماً آخر للتكرار : ورود كلمة أساسية خاصة  
بالموضوع خلال الرواية كلها - وهى هنا كلمة « المال » إن كلمة « المال » ليست عبارة  
« أطارحها الهوى » هى التى تحتل حيزاً آخر كلمة فى الفقرة التى اقتبستها أعلاه ،  
وهو حيز مهم وحاسم ، وهكذا ، يعمل نوع من التكرار ينتمى للمستوى الكلى الكبير  
للنص ، عمل التنويع على المستوى الجزئى الصغير .



## النثر المنمق

لنور لوليتا نور حياتى ، نار أعضائى . يا خطيئتى ، ويا روحى ، لو - لى - تا .  
 طرف اللسان يقوم برحلة ذات خطوات ثلاث إلى الحلق ، كيما يطبق ، فى الثالثة ،  
 على الأسنان . لو - لى - تا . كان اسمها لو ، لو فقط فى الصباح ، وهى تقف  
 وطولها أربعة أقدام وعشر بوصات فى فردة جورب ، واسمها لولا وهى ترتدى  
 البنطلون . واسمها لوالى فى المدرسة ، واسمها نولوريس فى الأوراق الرسمية ،  
 ولكن اسمها وهى بين نراعى هو دائماً لوليتا .

هل كان لها سابقة ؟ كان لها ، بالفعل ، كان لها . فتمة نقطة حق ، أنه ما كان  
 ليصبح هناك لوليتا لو لم أحب ، ذات صيف ، فتاة معينة صغيرة ، فى مملكة مطلة  
 على البحر ، ومتى كان ذلك ؟ سنوات عديدة قبل أن تولد لوليتا ، تناهز سنوات  
 عمري فى ذلك الصيف ، لكم أن تثقوا فى قدرة أحد القتلة فى تدبير أسلوب نثرى  
 منمق .

سيداتى سادتى أعضاء هيئة المحلفين ، البند الأول من الاتهام : الشئ نفسه  
 الذى تمناه ملائكة « إيجار ألان بو » ، الملائكة غير العارفين ، البسطاء ، نور  
 الأجنحة السامية ، انظروا إلى تلك الكتلة المعقدة من الأشواك .

فلاديمير نابوكوف : لوليتا ( ١٩٥٥ )

القاعدة الذهبية للنثر الروائي هي ألا تكون هناك أية قواعد - ما عدا تلك التي يضعها كل كاتب لنفسه ، فهمنجاوى قد استخدم التكرار والبساطة ، بنجاح فى أغلب الأحيان ، للوصول إلى أغراضه الفنية ، وقد نجح «نابوكوف» فى استخدام التنويع والزخرفة ، خاصة فى رواية «لوليتا» .

فهذه الرواية تتخذ شكل قطعة بديعة من الدفاع الذاتى لرجل أدى به هيامه بنوع خاص من المراهقات ، يسميهن بالهوريات ، إلى ارتكاب أفعال شريرة ، وقد أثار الكتاب جدلاً عند نشره أول مرة ، وهو لا يزال يثير القلق ، لأنه يخلع بلاغة خلاصة على أحد المفررين بالأطفال ، وقاتل كذلك ، وكما يقول بطل الرواية « همبرت همبرت » نفسه : « لكم أن تثقوا فى قدرة أحد القتلة فى تدبيج أسلوب نثرى منمق » .

وهناك بالطبع الكثير من التكرار فى القطعة الافتتاحية للرواية ، ولكنه ليس تكراراً معجماً كالذى وجدناه عند همنجاوى فى القطعة التى ناقشناها فى الفصل السابق ، فالأمر يتعلق بتركيبات أسلوبية متناظرة وأصوات متماثلة ؛ وهو ذلك النوع من التكرار الذى يتوقع القارئ أن يجده فى الشعر . ( والاصطلاح الآخر للنثر المنمق هو النثر الشعري ) ، فهناك على سبيل المثال عرض مبهرج حقيقى لاستخدام الكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه فى الفقرة الأولى [ فى النص الإنجليزى ] فحرفا اللام والتاء يتفجران ببراعة فى الاحتفاء باسم المحبوبة : النور ، الحياة « أعضاء ، طرف ، لسان رحلة . لو - لى - تا .

وكل من الفقرات الأربع التى نقدمها تعرض نوعاً مختلفاً من الخطاب ، فالخطاب الأول هو دفعة غنائية ، سلسلة من النداءات ، دون فعل تام ، وتدافع الاستعارات فى الافتتاحية مسرف وقديم الأسلوب إلى حد ما ، نور حياتى ، نار أحشائى ، خطيئتى ، روحى ( مزيد من الكلمات التى تبدأ بالحرف نفسه ) . والاستعارة التالية ، عن اللسان الذى يقوم برحلة إلى الحلق كيما يطبق على الأسنان ، هى أكثر ألفة وطرافة ، بيد أنها تلفت الانتباه إلى عضو يُستخدم فى مجالى البلاغة والشهوة على السواء ، وهما مجالان لا ينفصلان تماماً لدى بطل الرواية .

والفقرة الثانية تتضمن ذكريات رقيقة ، سلسلة من العبارات ذات التركيب المتماثل ، تعدد أنواع أسماء الحبيبة كترتيل دنيوى : « كان اسمها لو ..... واسمها لولا ... واسمها دوللى ..... واسمها دولوريس ..... ولكن اسمها وهى بين زراعى « هو دائماً لوليتا » ، وهو كلام يمكن أن يُغنى . ( وقد عُرضت بالفعل مسرحية

موسيقية لم تنل نجاحاً للوليتا ، وذكرها نابوكوف بجفاف فى يومياته بأنه « غلطة لطيفة صغيرة » ) ، وبالطبع تعطينا تلك الفقرة ، إذا لم نكن نعرف بالفعل أول فكرة بأن لوليتا هى قاصر محط شهوة ، وذلك فى الإشارة إلى طولها ، وجوربها ومدرستها .

بيد أن الفقرة الثالثة تأخذ مساراً آخر ، فهى ذات صبغة أكثر تحاورية ، تجيب على أسئلة مضمّنة من محاور مجهول الهوية ، بصورة مونولوج مسرحى : « هل كان لها سابقة ؟ » ويُعطى الرد الإيجابى بتكرار شاعرى : « كان لها ، بالفعل ، كان لها » وتهيئنا العبارة القانونية الطبية « ثمة نقطة حق » للابتعاث الصريح لسياق المحكمة فى الفقرة الأخيرة ، ( من المفترض أن همبرت يكتب دفاعه إذا ينتظر محاكمته ) ، ومتى كان ذلك ؟ . ويضع الجواب الملغز التقريبى الأساس للتفاوت فى السن بين همبرت ولوليتا .

وفى هذه الفقرة ، يبدأ الاهتمام السردى ، بإثارة أسئلة عن علاقة السببية ( كان يمكن أن ... لو لم .... » وعن شخصية « الفتاة المعينة الصغيرة » . ومما يزيد فى الصفة الشاعرية لهذا النثر الإشارة إلى قصيدة معروفة لإدجار ألان بو هى قصيدة « أنابل لى »

كنت طفلاً وكانت طفلة

فى هذه المملكة المطلة على البحر ،

ولكننا تحاببنا بحب

كان أكثر من الحب -

أنا وفتاتى « أنابل لى » .

بحب جعل ملائكة السماء المجنّحين

يغبطوننى ويغبطونها .

وتفسير البطل « همبرت » لتعلقه الإيروسى بصغار الفتيات وتعليه له هو أن حبيبة له فى فترة المراهقة تدعى « أنابل » قد ماتت قبل أن يكتمل ذلك الحب ، وقصيدة « بو » هى مرثية عاطفية مريرة تسير فى النهج نفسه : فالمتحدث يلوم الملائكة الغيورين على أخذهم حبيبته من هذا العالم ، ويجد عزاء فى الرقاد إلى جوار قبرها ، بيد أن « همبرت » يسعى دون هاجس وراء حوريات بدائل عن حبيبته أنابل ، وثمة سخرية شيطانية فى الصفات التى يخلعها على الملائكة ، « غير العارفين ، البسطاء ، نوو الأجنحة السامية » ، وإشارة تجديفية بأن آلامه مناظرة لإكليل الشوك ، ( وهذا الإلماح من نص لنص آخر يعرف باسم التناص ، ويستحق أفراد فصل خاص له ، انظر الفصل التالى ) .

وإن البراعة التى حققها « نابوكوف » فى لغة ليست هى لغته الأم لا تزال تثير الدهشة ، ولكن ربما كان ذلك بالضبط هو السبب الذى أدى به إلى اكتشاف جميع موارد النثر الإنجليزى واستخدامها بمتعة لا تقيدها قيود ،

وهناك أحد أوائل العارضين للنثر المنمق فى القصص الإنجليزى - وربما خاطرنا بالقول إنه الأول - هو الكاتب الإليزابيثى جون لايل ، الذى كان كتابة « يوفىوس : تشريح الذكاء » ( ١٥٧٨ ) شديد الزواج فى أيامه ، والذى أعطى اللغة اصطلاح الأسلوب اليوفوى [ euphuism ] ، أى الأسلوب المشحون بالألوان البديع والمحسنات اللفظية [ ( ويجب عدم الخلط بين هذا الاصطلاح واصطلاح التهوين [ eulhemism ] وهو استعمال كلمة رقيقة بدلاً من كلمة فظة ) . وفيما يلى نموذج للأسلوب اليوفوى :

إن أكثر الألوان بريقاً هى أسرعها انطفاء ، وأرهف النصال هو أولها صداً ، وأرق الثياب هو أسرعها عرضة للتآكل ، والنسيج الرقيق أسرع إلى التلطix من النسيج الخشن ، إن ما بدا حسناً فى يوفىوس ، الذى كان ذهنه ، كأنما هو الشمع المذاب ، عرضة لتلقى أى أثر ، وأن يتولى بنفسه زمام جميع أمره ، أنه كان يهمنأصح ، ورحل عن بلده ، وكره معارفه القدماء ، وفكر فى استخدام ذكائه فى كسب الود ، أو استغلال خجله فى تفادى النزاع ، قد فضل الخيال على الصداقة ، وما يشعر به الآن على الشرف والمجد فى المستقبل ؛ عطّل عمل عقله بعد أن وجده مرّ المذاق فى فمه ، وجمع وراء عاطفته التى وجد مذاقها عذباً فى فمه .



وهذا نثر بارع ومسلٍ حين يقدم جزء منه ، بيد أنه بعد صفحات قليلة ينحو التماثل في استعراضه الأسلوبى إلى إصابة القارئ الحديث بالتعب ، ذلك أن أنماط التركيب نفسه اللغوى والصوتى تستخدم مرة بعد مرة ، وتستعملها جميع الشخصيات إلى جانب صوت المؤلف . وهذا النوع من النثر أدبى محض ، ينتمى كليةً للكلمة المكتوبة ، الشماء الناقص ، الشيء الذى دخل قصص اللغة الإنجليزية فيما بين روايتى « يوفىوس » و«لوليتا» هو نغمة الصوت البشرى ، أو الأصوات البشرية ، وهى تتحدث فى مجموعة متنوعة من اللهجات والإيقاعات والقدرات ، مما يحيى الأنماط الرسمية للبلاغة الأدبية ويغيّرُها ، وسوف نذكر المزيد عن هذا الموضوع تحت عنوان « التحدث بأصوات مختلفة » الفصل ٢٧ . ولكن قبل هذا : التناص .



## التناص

قلت : « يجب أن نحاول أن نجر الشراع الرئيسى نحونا » وابتعدت ظلال الرجال منحنية بعيداً عنى نونما كلمة ، كان أولئك الرجال مجرد أشباح ، ولم تكن قوة ضغطهم على الحبل تزيد على قوة حفنة أشباح . وبالفعل ، لو أمكن أن ينصب شراع بفعل القوة الروحية وحدها فلا بد أن يكون هو هذا الشراع ، وذلك أنه لم يكن هناك ما يكفى من العضلات فى السفينة كلها للقيام بذلك العمل ، ناهيك بالقلّة من القوم الموجودين فوق السطح ، وبطبيعة الحال ، قمت بقيادة هذا العمل بنفسى ، وأخذوا يتنقلون بخور ورائى من حبل إلى حبل ، يتعثرون ويلهثون ، كانوا يجاهدون مجاهدة العمالق ، وبقينا نعمل فى ذلك الأمر لمدة ساعة على الأقل ، وطوال الوقت لف الكون المظلم صمت عميق ، وحين ربطنا آخر حبل من حبال الشراع ، كانت عيناي قد تعويتا على الظلام ولحقتا أشكال رجال منهوكى القوى ينحنون فوق الحواجز وينهارون عند الفتحات المفضية إلى العنابر ، وقد توقف أحدهم عند ماكينة رفع المرساة ، يلهث طلباً للهواء وكنت أنا أقف بينهم كالطود العظيم ، لا ينفذ إلى الداء ولا أشعر إلا باعتلال روحى ، وانتظرت وقتاً أجاهد فيه ضد ثقل خطاياى ، ضد إحساسى بالتقاهة ، ثم قلت « والآن إليها الرجال سنذهب إلى مؤخرة السفينة لنطوى قلوب الصارية الكبرى ، وهذا هو كل ما نستطيع أن نفعل لهذه السفينة ، وعليها هى أن تتحمل البقية » .

جوزيف كونراد : خط الظل ( ١٩١٧ )

هناك طرق عديدة يمكن بها أن يشير نص معين إلى نص آخر : المحاكاة التهكمية ، القص واللصق ، الترجيع الإشارة الاقتباس المباشر ، الموازنة فى التركيب . ويؤمن بعض المنظرين أن التناص هو الحالة الفطرية للأدب ، وأن كل النصوص تحاك من نسيج نصوص أخرى ، علم مؤلفوها بذلك أم لم يعلموا ، وينحو الكتاب الملتزمون بالواقعية ذات الأسلوب التوثيقى إلى إنكار هذا المبدأ أو كتمانة . « فصمويل ريتشاردسون » مثلاً ، كان يتعقد أنه قد ابتكر نوعاً جديداً تماماً من القص مستقلاً استقلالاً كاملاً عما سبقه من الكتابات الأدبية ؛ بيد أنه من السهل أن نرى فى « بامبلا » ( ١٧٤٠ ) ، قصته التى يروى فيها عن خادمتة عفيفه تتزوج سيداً بعد العديد من الاختبارات والمحن ، نموذجاً من نماذج الحكايات الخرافية ، وكانت الرواية الإنجليزية التالية فى الأهمية هى جوزيف أندورز ( ١٧٤٢ ) من تأليف «هنرى فليدينج» ، وهى رواية تبدأ بوصفها محاكاة تهكمية لرواية بامبلا ، وتتضمن إعادة صياغة لأمثولة السامرى الطيب ومقاطع عديدة مكتوبة بأسلوب البطولة الساخرة ، ومجمل القول إن التناص يضرب بجذوره فى أعماق الرواية الإنجليزية فى حين نحا الراويون - فى الطرف الآخر من منظور التسلسل الزمنى - إلى استغلاله بدلاً من مقاومته ، فعمدوا فى حرية تامة إلى إعادة تشكيل أساطير قديمة وأعمال أدبية مبكرة كيما يصوغون صورتهم للحياة المعاصرة أو يضيفون رونقاً على تلك الصورة .

ويضع بعض الكتاب دلائل على تلك الإحالات تكون أكثر وضوحاً مما يفعله كتاب آخرون ، وقد أرشد « جيمس جويس » قراءة بأن عنوان ملحمة الحديثة عن الحياة فى دبلن « عوليس » بينما فعل نايوكوف ذلك بأن خلع على الفتاة السابقة للوليتا اسم قصيدة « إدجار الان بو » « أنابيل » وربما كان « جوزيف كونراد » يعطى إشارة أكثر ذكاء حين جعل العنوان الفرعى لروايته « خط الظلال » هو « اعتراف » .

وهذه الرواية القصيرة ، وهى سيرة ذاتية فى أساسها ، تحكى عن ضباط بحرية تجارية ، شاب ينتظر فى مرفأ من مرافى الشرق الأقصى سفينة تحمله إلى وطنه ، فيجد نفسه فجأة معروضاً عليه قيادة أول سفينة له مات قائدها وهى فى عرض البحر ، وبعد أن خرج بالسفينة إلى خليج يكتشف توأ أن القبطان المتوفى كان به طيف جنون ، وأن مساعده الأول يؤمن بأن ذلك العجوز قد سلط لعنة على السفينة ، ويبدو ذلك الخوف حقيقياً حين تثبت السفينة فى مكانها ، ويسقط بحارتها فريسة الحمى ،

ويكتشف القبطان الشاب أن سلفه قد أتلف كل ما كان على السفينة من دواء الكينين ولكن فى وسط ليلة مدلهمة ، تبدو بعض البشائر بوجود تغير فى الجو .

وإن وصف البحارة المرضى الضعفاء وهو ينفذون أوامر قبطانهم برفع الصارية الكبرى حتى تتمكن السفينة أن تجوى مع الهواء حين يهب يبدى فى تفاصيل الفنية ( حبال الشراع « ماكينة رفع المرساة » « قوع الصارية الكبرى » ) أن كونراد يعرف تماماً ما يكتب عنه ، فقد كان بالطبع بحاراً عريقاً له عشرون عاماً من الخبرة فى البحر بيد أن ذلك الوصف يعيد أيضاً إلى الذهن واحدة من أشهر القصائد فى الأدب الإنجليزى « أنشودة الملاح الهرم » من تأليف صمويل تيلور كولردج ، حين ينهض البحارة الموتى على سطح السفينة المسحورة ويديرون حبالها وصاريتها :

وأخذ البحارة كلهم يعملون فى الحبال

كعادتهم فيما يؤدون من أعمال

وكانوا يحركون أطرافهم كآلات لا حياة فيها

كم كنا طاقم بحارة مخيفاً .

فقد قتل الملاح طائر بطريق ، فجلب اللعنة على سفينة فى صورة سكون الهواء وانتشار الطاعون ، وترفع عنه وحده اللعنة حين يبارك - دون أن يدري - ثعابين الماء ، فتعيده قوى سحرية إلى بلاده ، وهو وحده الذى يبقى حياً بعد تلك المحنة ، ولكنه يشعر بالإثم والمسئولية تجاه مصير رفاقه من بحارة السفينة ، وفى قصة كونراد يعزى العمل الشرير الذى يسقط لعنته على السفينة إلى القبطان الميت ، ولكن ما يتلو ذلك بالنسبة للراوى يشبه تجربة دينية لا تختلف كثيراً عن تجربة الملاح الهرم ، وما كان مجرد قصة شائعة يصبح طقوساً للعبور من « خط الظل » الذى يفصل البراءة عن الخبرة ، والشباب عن النضج والغطرسية عن التواضع ويشعر القبطان الشاب الذى لم تصبه الحمى ، دون شرح لأسباب استثنائية . ( كالملاح الهرم ) . ب « سقم روحى » و « ثقل خطاياى » ... وإحساسى بالتفاهة « وتطارده رؤيا » سفينة تجنح فى هدوء وتتأرجح فى هواء عليل ، ويموت بحارتها موتاً بطيئاً على سطحها « بعد أن يرتفع الشراع الرئيسى وتهب الرياح يجول بخاطره » لقد انزاح الشبح الخبيث ، وانكسر السحر الشرير ، وانحلت اللعنة ، ونحن الآن فى يد نوع من الحكمة الإلهية النشيطة ، إنها

تدفعنا قدماً ... » قارن ذلك بالأبيات التالية :

وسريعة سريعة تطير السفينة  
وإن كانت تبحر فى وداعة أيضاً  
وعذبة عذبة هبت النسيمات  
هبت على أنا وحدى .

وحين تصل السفينة آخر الأمر فى قصة كونراد ، وهى ترفع علامة طلب المعونة الطبية ، تملأ نفوس أطباء البحرية الدهشة حين يروا أسطح السفينة مهجورة ، كما كان حال القبطان والناسك فى قصيدة « كولردج » عند عودة الملاح الهرم وحده فى السفينة ولا يستطيع قبطان سفينة « كونراد » ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم ، أن يحرر نفسه من الشعور بالمسئولية عن الآلام التى عاناها بحارته ، ويقول وهم يحملون البحارة من السفينة : « لقد عبروا تحت أنظارى واحداً واحداً ، كل فرد منهم يمثل لوماً لى غاية فى المرارة ... »

قارن ذلك بما يلى :

واللوعة واللعنة اللتان ماتوا بهما

لم تنقض آثارهما أبداً

لم يكن بوسعى أن أصرف عينى عنهم

ولا أن أتوجه بهما إلى السماء للصلاة

ويضطر القبطان الشاب ، مثله فى ذلك مثل الملاح الهرم الذى يستوقف واحداً من ثلاثة كى يفضى له بمكنون صدره ، أن يصوغ ما جرى له فى صورة « اعتراف »

ولا يمكن من واقع النص إثبات ما إذا كان « كونراد » قد قصد عامداً وضع تلك الإشارات والإشارات ، وبالرغم من أهمية محاولة بحث هذا الموضوع فإن نتيجته لن تغير شيئاً ، فالإشارات دليل على أنه كان ملماً بقصيدة « كولردج » ، بيد أنه من الممكن أن يكون قد استعاد تلك الإشارات بطريقة غير واعية ( وأنا شخصياً أشك



كثيراً فى ذلك ) بنفس الطريقة التى تبعث أثراً لاشعورياً فى نفوس القراء الذين طالعوا القصيدة ونسوها بعد ذلك ، أو ممن يعرفون بعض مقاطعها فحسب ، ولم يكن هذا بطبيعة الحال أول أو آخر مرة يستخدم فيها « كونراد » الإحالة الأدبية بتلك الطريقة ، فرحلة « مارلو » فى نهر الكونغو فى روايته « قلب الظلمات » فيها مقارنة واضحة بهبوط « دانتى » فى دوائر الجحيم فى « الكوميديا الإلهية » كما أن رواية « كونراد » المتأخرة « نصر » قد رسمت على نموذج مسرحية « العاصفة » لشكسبير .

ومن المرجح أن رواية جيمس جويس « عوليس » هى أشهر مثال وأقواه أثراً لعملية التناص فى الأدب الحديث ، وحين صدرت هذه الرواية فى عام (١٩٢٢) ، أشاد ت . س إليوت باستخدام « جويس » للأوديسة كأداة هيكلية « مستغلا الموازنة المستمرة بين المعاصر والقديم » بوصف ذلك فتحاً فنياً مثيراً « وخطوة فى سبيل تطويع العالم الحديث للفن » ولما كانت إليوت يطالع رواية جويس حين كانت تنشر سلسلة فى السنوات السابقة لصدورها فى كتاب ، حينما كان هو نفسه يعمل فى قصيدته العظيمة « الأرض الخراب » التى نشرت هى الأخرى فى (١٩٢٢) ، والتى استغل فيها موازنة مستمرة بين المعاصر وأسطورة الكأس المقدس ، جاز لنا أن نفسر ثناءه على عوليس بوصفة اعترافاً بالفضل فى جزء منه ، وتصريحاً فى الجانب الآخر ، ولكن وفى كلا العاملين ، لم يقتصر التناص على مصدر واحد أو على الموازنة الهيكلية ، فالأرض الخراب تردد مصادر مختلفة عديدة ، عوليس مليئة بالمحاكاة التهكمية والقص واللصق والاقتباسات من أنواع عديدة من النصوص والإشارات إليها . فهناك مثلاً ، فصل تقع أحداثه فى مكتب جريدة والفصل والوصف مقسم إلى فروع تحاكي الأسلوب الصحفى وهناك فصل مكتوب فى معظمه بالقص واللصق من المجالات النسائية الرخيصة ، وفصل ثالث تجرى وقائعه فى مستشفى للولادة ، يحاكي محاكاة تهكمية التطور التاريخى للنثر الإنجليزى من الفترة الأنجلو - ساكسونية إلى القرن العشرين .

ولما كنت أنا نفسى قد جمعت بين كتابة القصة والعمل الأكاديمى لمدة تقارب الثلاثين عاماً ، فليس من الغريب أن يتزايد تدريجياً عنصر التناص فى رواياتى وأن كلا من « جويس وإليوت » فى واقع الأمر كانا لهما أثر كبير فى هذا الشأن ، خاصة جويس ، فأمثلة المحاكاة التهكمية فى روايتى « المتحف البريطانى ينهار » كانت بإيجاء من مثال عوليس ، كما أثرت أيضاً فى حصر أحداثها فى يوم واحد ، كما أن الفصل

الأخير من روايتي هو بمثابة تكرار جرى لمونولوج موالى بلوم الختامي ، أما نقطة « التجديد » في روايتي « عالم صغير » فكانت حين أدركت إمكانية وضع راوية فكاھية ساخرة عن أعضاء جماعة أكاديمية متنقلة ، تنطلق في أرجاء العالم لحضور مؤتمرات دولية ويتنافسون فيما بينهم على مستوى المهمة والعلاقات الغرامية على حد سواء وتكون هذه الراوية مبنية على قصة الملك آرثر وفرسان المائة المستديرة وبحثهم عن الكأس المقدس ، خاصة بالتفسير الذي قدمته « جيسي وستون » في كتابها الذي أغار عليه ت . س إليوت من أجل قصيدته الأرض الخراب ، وقد تكتبت في أماكن أخرى عن البذرة التكوينية لهاتين الروايتين ( في الإضافة الواردة في « المتحف البريطاني ينهار » و « الاستمرار » في الكتابة ) ولقد ذكرتهما هنا كي أدلل على أن التناص ليس أو ليس بالضرورة ، مجرد حلية إضافية للنص ، بل يكون أحياناً عاملاً حاسماً في وضعه وتكوينه .

بيد أن هناك ركناً آخر من أركان الفن الروائي لا يعرفه إلا من يكتبون ، ويتصل بالتناص ، وهو « الفرصة الضائعة » فمن المقطوع به أن يعرض للمرء ، في سياق قراءاته ، أصداً وإرهاصات ومشابهات لأعمال كتبها من قبل بعد أن تكون قد انتهت وصدرت منذ وقت طويل ، بما لا يتيح له الاستفادة من ذلك الاكتشاف ، ففي نهاية روايتي « عالم صغير » هناك مشهد يقع في نيويورك في أثناء مؤتمر « رابطة اللغات الحديثة » الذي يعقد دائماً في الأيام الأخيرة من شهر سبتمبر ، ومع النجاح الكبير للبطل « بيرسي ماكجاريل » في الدورة التي تناقش وظيفة النقد ، يحدث تغير كبير في الطقس ، إذ تهب رياح دافئة جنونية ترفع درجة الحرارة في مانهاتن إلى حد لم يسبق له مثيل بالنسبة لذلك الفصل ، وبناء على الهيكل الأسطوري للكتاب ، كان ذلك معادلاً لتخصيب المملكة الخراب للملك الصياد في أسطورة الكأس للكتاب ، نتيجة لقيام فارس الكأس بتوجيه السؤال المطلوب ، ويشعر آرثر كنجفيشر ، عميد النقد الأكاديمي الحديث الذي يرأس المؤتمر ، أن لعنة الجنسية تحل عنه على نحو معجز . وهو يقول لعشيقتة الكورية سونج - مي :

« إن الأمر يشبه فترة أيام الصفاء .. فترة من الجو الهادئ في وسط الشتاء ، كان القدماء يطلقون عليها فترة أيام الصفاء ، حين كان على طائر الرفراف \* أن

يختزن بيضه ، هل تذكرين شعر ملتون - ، الطائر يقع حالما على الموجة المسحورة ؟ ذلك الطائر هو طائر الرفراف ، وهذا هو معنى عبارة « أيام الصفاء » باليونانية ياسونج - مى : طائر الرفراف ، كانت أيام الصفاء أيام طائر الرفراف أيامى . أيامنا »

وكان بوسعه المضى فى الاستشهاد بسطرين آخرين من الشعر على طرفى نقيض :

الوقت المفضل لطيور الرفراف ، والنسمة الرقيقة العذبة والأشعة منصوبة ، والثمانى سفائن تمضى قدماً .

وكان بوسعه أن يضيف : « لقد كانا أفضل أبيات قصيدة الأرض الخراب ، بيد أن » عزرا باوند « أقنع توماس إليوت بحذفهما » ، ولكن لسوء الحظ ، لم أطلع هذين البيتين فى الطبعة نفس لقب الشخصية Kingfisher التى أصدرتها « فاليرى إليوت » - أرملة الشاعر . المعنونة « الأرض الخراب » : صورة مطبوعة ونص المسودات الأصلية بما فيها شروح « عزرا باوند » إلا بعد مرور وقت طويل على نشر روايتى « عالم صغير » .

\* هنا يلعب المؤلف على اسم الطائر الذى يصطاد الأسماك ليأكلها وهو بالانجليزية



## الرواية التجريبية

برايد سلى ، برنجام .

الثانية . آلاف يعوبون بعد الأكل عبر الاطرقات .

قال رئيس العمل لابن مستر « نويريت » : « ما نريد هو التقديم ، الدفع . ما أقول لهم هو - علينا المضى فى الأمر ، علينا أن نتقدم » .

آلاف يعوبون بعد الأكل إلى مصانع عملوا فيها .

« دائماً أزعجهم بهذا القول ولكنهم يعرفوننى . يعرفون أننى أب وأم لهم . إذا واجهتهم مشاكل ما عليهم إلا أن يأتوا لى ، وهم يقومون بعمل رائع ، عمل رائع . إننى مستعد أن أفعل لهم أى شىء وهم يعرفون ذلك » .

بدأت ضجة المخارط مرة ثانية فى هذا المصنع ، ومشى المئات فى الطريق خارجاً ، رجال وفئات . ودخل بعضهم إلى مصنع « نويريت » .

وبقى البعض فى ورشة الصهر بهذا المصنع لياكلوا ، وجلسوا حول الموقد فى دائرة . « كنت أقف فى مدخل المحل وظهرى إلى باب ورشة المواسير وقد وضعت أنفًا من الكارتون وشاربياً أخضر ، وكان ألبرت يضحك فى الداخل ويكاد ينفجر من الضحك حين اقترب منه الراجل إياه ، لكننى لم أراه إلا بعد أن سمعته يقول ، أليس لديك ما تفعله يا جيتس أفضل من تمثيل نور العبيط ؟ وقال لألبرت : ( هل أنت فى انتظار ميلجان أم ماذا ؟ وقد حدث هذا بسرعة حتى أننى لم أخلع الأنف الصناعى وكان الأمر مفاجئاً ، لن أنسى ذلك أبداً .

هنرى جرین : الحياة ( ١٩٢٩ )

« الراوية التجريبية » عبارة صكها إميل زولا كى يقيم تماثلاً بين قصصه ذات التوجه الاجتماعى وبين البحث العلمى للعالم الطبيعى ، بيد أن هذه الموازنة لا تصمد أمام التحليل الدقيق ، فالعمل القصصى ليس بالشئ الجدير بالتعويل عليه للتحقيق من صدق أو كذب فرضية ما بشأن المجتمع ، ومن المفيد النظر إلى « التجريب » فى الأدب كما هو فى الفنون الأخرى ، كنهج راديكالى لمهمة « إزالة الآلفة » المستمرة دوماً ( انظر الفصل ١١ ) والرواية التجريبية هى الرواية التى تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة لتصوير الواقع - إما فى تنظيم عملية السرد أو فى الأسلوب أو فى كليهما - من أجل تكثيف إدراكنا لذلك الواقع أو تغيير هذا الإدراك .

ولقد تميز العقدان الثانى والثالث من القرن العشرين ، وهما ذروة الحداثة ، بالقصص التجريبى - وما دوورثى ريتشاردسون وجيمس جويس وجرتروود شتاين أحد الكتاب بتجربة ما حتى يسارع كتاب آخرون ويضعون يدهم عليها ويستخدمونها بطريقة مختلفة ، ولهذا فمن الصعب نسبة اكتشاف تكنيك معين لكاتب واحد ، وافتتاحية راوية هنرى جرين « الحياة » هى بلا شك من نتاج العصر فى أسلوبها فالانتقال المفاجئ من السرد إلى الجواد السرد مرة أخرى دون انتقالات سلسلة أو وصلات تفسيرية ، مماثل لتكوينات بيكاسو التكعيبية ، والقطع الفجائى السينمائى عند المخرج أيزنشتاين ، والشظايا التى كومتها ت . س إليوت فى مواجهة أطلاله فى قصيدته « الأرض الخراب » ، وربما كان جرين متأثراً متأثراً مباشراً بها فالتشظى ، والانقطاع و « المونتاج » منتشرة كلها فى الفن التجريبى فى عشرينيات القرن العشرين .

بيد أن هناك سمة من سمات رواية « الحياة » هى من الابتكارات الأصلية لهنرى جرين وهى الحذف المنهجى لأداتى التنكير والتعريف [ a و the ] من الخطاب السردى ، وهو لم يقم بطلبك على نحو متشوق ( ففى هذه القطعة ترد بعض هاتين الأداتين ) ، ولكن الطريقة ظاهرة بحيث تلفت انتباه القارئ وتؤكد أثر أنواع أخرى من الاختصار أكثر شيوعاً ( حذف الأفعال التامة ، مثلاً ، وحذف الأسماء والصفات ذات الوزن الحسى أو العاطفى ) . ف « هنرى جرين » يكتب الثانية ، آلاف يعودون بعد الأكل عبر الطرقات ، وهى عبارة كانت ستبدو فى النثر التقليدى والمنمق كما يلى : « كانت الساعة الثانية ، وعاد الآلاف من العمال من تناول طعامهم وتدفقوا فى



الطرقات » : أو حتى بأسلوب أدبي أكثر قدماً : ( عادت آلاف من الأيدي العاملة فى المصانع يرتدون قبعات وأغطية رأس من القماش مهرعين خلال الطرق الموحشة من وجباتهم التى التهموها على عجل فى منتصف النهار » .

وهنرى جرير هو اسم الشهرة لهنرى يورك ، التى كانت أسرته تمتلك شركة هندسة فى برمنجهام وقد حاول هنرى أن يصبح مديرها التنفيذى بالعمل فى كل أقسامها بدءاً من الوظائف الدنيا ، فاكسب خلال تلك العملية فهماً لا يقدر بثمن لطبيعة العمل فى الصناعة ، وحباً واحتراماً عميقين لمن يعملون فى هذا المجال من رجال ونساء ، ورواية « الحياة » تمثل احتفاء رائعاً ، رقيقاً بدون أن يسقط فى العاطفية المبتذلة لحياة الطبقة العاملة الإنجليزية فى لحظة زمنية معينة .

وإحدى صعوبات الكتابة عن الحياة الطبقة العاملة فى القصص التى تبدو جلية بوجه خاص فى الرويات حسنة التوايا التى تتناول الصناعة فى العصر الفيكتورى ، وهى أن الرواية ذاتها شكل أدبي خاص بالطبقة الوسطى ، وأن صوت الرواية فيها قمين بأن يظهر هذا التحيز فى كل منحنى من مناحى الكلمات ، ومن الصعب للرواية ألا تبدو بمظهر التنازل حين تصف تجربة تعرض التناقض بين الخطاب المذهب المثقف للراوى وبين طريقة الكلام الفجة العامية للشخصيات . خذ مثلاً معالجة تشارلز ديكنز للمشهد فى رواية « أوقات صعبة » الذى يرفض فيه ستيفن بلاكبول الانضمام إلى إضراب اتحاد العمال استجابة لنوازع ضميره :

قال الرئيس وهو ينهض : « فكر تانى فى الحكاية دى يا ستيفن بلاكبول ، فكر فى الحكاية يا راجل قبل ما كل أصحابك يبعدوا عنك » .

وسرت همهمة تؤكد الكلام السابق ، على الرغم من أنه لم ينطق أحد بكلمة واضحة ، وتركزت كل العيون على وجه ستيفن ، فهو إذا رجع عن عزمه ، فسيضع عن كاهلهم حملاً ثقيلاً ، وتطلع حزنه ، وأدرك ذلك ، ولم تكن تخالغ فؤاده ذرة كراهية نحوهم ، فهو يعرفهم ، فيما وراء مظاهر ضعفهم وأخطائهم السطحية ، كما لا يعرفهم سوى واحد منهم .

« أنا فكرت فى الحكاية كتير يا سيدى ، لكن ببساطة أنا ما أقدرش أعمل كده مافيش قدامى إلا إنى أمشى فى سكتى ، ودلوقتى أنا مضطر إنى أستأذن من كل الموجودين هنا إنى أمشى »

وقد حاول « جرّين » أن يلغى هذه الفجوة المؤلمة بين خطاب الراوى وكلام الشخصيات فى رواية « الحياة » بأن شوه عمداً الخطاب السردى - مضيفاً عليه ، كما قال هو نفسه ، شيئاً من التركيز الذى تتصف به لهجة أهل مقاطعة « مدلاند » وتجنب « الفصاحة السهلة » ولا يتعنى هذا أن العبارات الواردة على لسان الراوى هى من طابع الحوار نفسه بين الشخصيات ، فالأولى تتسم بالإيجاز الأدنى البارد ، بما يطابق التعبير عن الروتين الآلى المتكرر الذى تفرضه الصناعة على العاملين فيها ، والتي تقاومها اللغة التى تتكلم بها الشخصيات ، متمثلة فى الإطناب الشاعرى ( عمل رائع ، عمل رائع ) والتعبير بالأمثال ( ... أننى أب وأم لهم ) والشفرات الخاصة ( رئيس العمل المعروف بالعبارة المستخدمة للتخدير باقترابه الراجل إياه ) وهكذا نجح أحد طلاب كلية « إيتون » وهذا غريب جداً ، عن طريق التجريب فى الأسلوب ، أن يكتب ما يمكن الدفع بأنه أفضل رواية على الإطلاق عن المصانع وعمال المصانع .

ومن السهل قبول وتقدير تجارب مثل التى قام بها جرّين ، والتي يمكن أن نكتشف فيها غرضاً يهدف إلى التكيف البيئى أو التعبيرى للشخصيات ، أما ما يثير مشاكل أكبر فهى التغريبات الأسلوبية التى تضع عقبة تعسفية إصطناعية بين لغة النثر وبين وظائفها العادية ، مثل « الليبوجرام » وهو الحذف المنهجى لحرف من حروف الهجاء ، فمثلاً ، قام الروائى الفرنسى الراحل « جورج بيريك » المعروف بكتابة « الحياة : دليل إرشادى » بكتابة رواية عنوانها « الاختفاء » لم يستخدم فيها مطلقاً حرف الـ e ، وهو أمر أصعب فى الفرنسية مما هو فى الإنجليزية ( على الرغم من أننى لا أشعر بأى حسد تجاه « جلبرت أدير » الذى يقال إنه يترجمها حالياً إلى الإنجليزية ) ، وقد كتب الروائى الأمريكى المعاصر « والتر أبيتش » رواية عنوانها « أفريقيا الألفبائية » تسير فصولها على القاعدة التالية ذات الصعوبة الجهنمية : يحتوى الفصل الأول على كلمات تبدأ كلها بحرف a ، كما يلى :

Africa again : Albert arrives, alive and arguing about African art, about African angst and also, alas, attacking Ashanti architecture...

ويحتوى الفصل الثانى على كلمات تبدأ كلها بحرفى b و a ، والثالث بالكلمات التى تبدأ بحروف c و b و a ، إذا سمح لكل فصل تالٍ أن يستعين بالكلمات التى تبدأ بحرف تالٍ فى الأبجدية ، حتى يصل إلى حرف z ، وبعدها تعكس الرواية مسارها

ويتقلص حجم الكلمات المتاحة ، فصلاً وراء فصل ، حرفاً وراء حرف إلى حين الوصول مرة ثانية إلى حرف a ،

ومن الأرجح أننا نستمد متعة من القراءة عن مثل تلك الأعمال أكثر من قراءتها هي نفسها ، فمن الواضح أن هذه القيود الصارمة الشاملة تعيق تأليف الرواية وفقاً للإجراءات العادية – البدء بنواة موضوع و / أو قصة ، يتسع عن طريق ابتكار أحداث وشخصيات وفقاً لنوع من المنطق القصصى . والتحدى في مثل السابق لواتر أبيش هو سرد أى نوع من القصة المتناسكة داخل القيود التى يفرضها الشكل المختار ؛ والدافع (فضلاً عن رضى الكاتب عن اختباره لمقدرته ) هو أن تقضى القيود إلى ذلك النوع من السرور المتولد من إنجاز تناسق فى الشكل يصعب تحقيقه عادة ، وتقضى كذلك إلى مدلولات لم يكن يتيسر بغير ذلك أن يصل إليها الكاتب ، وفى هذا المقام ، تقترب هذه التجارب النثرية من صفات تبدو عادية جداً فى الشعر مثل القافية وشكل المقطوعات ، كما أن هذه التجارب تشكل فيما يبدو تعدياً متعمداً للحدود التى تفصل عادة بين خطابى النثر والشعر ، وهى ، على كل ما فيها من مهارة تبعث على الانبهار « هامشية » بالنسبة للفن الروائى .



## الرواية الكوميدية

« قلنر ، ما هو العنوان الذى أعطيته للبحث بالضبط ؟ » وتطلع ديكسون خارج نافذة السيارة إلى الحقول وهى تمر بسرعة ، خضراء زاهية بعد شهر إبريل المطير . لم يكن ما أخرسه هو أثر التكرار فيما قاله ولش لتوه ، فقد كانت تلك الأحداث شيئاً معهوداً فى أقوال ولش ؛ إنما كان السبب هو توقع تلاوته عنوان المقال الذى كتبه . لقد كان عنواناً نموذجياً ، من حيث إنه يبلور الخواء التافه للموضوع واستعراضه الجامد للوقاع بما يضمن إثارة ملل السامعين ، والضوء الزائف الذى يلقيه على الأمور الثانوية وكان ديكسون قد قرأ ، أو بدأ قراءة الكثير من مثله ، ولكن بحثه بدأ أسوأ من معظمها من حيث الاقتناع بفائدته وأهميته ، وكانت عبارته الافتتاحية هى : « عند دراسة هذا الموضوع الذى سبق إهماله على نحو غريب ... » . ما هذا الموضوع الذى سبق إهماله ؟ ما الموضوع الذى على نحو غريب ؟ ما الذى سبق إهماله ؟ كان تفكيره فى كل هذا نون أن يمزق البحث أو يلقي به إلى النيران يجعله ينظر إلى نفسه كمنافق وأبله ، ويريد كلام ولش فى مجهود من يتظاهر بالتفكير : « قلنر . آه .. أجل : الآثار الاقتصادية للتطورات فى تقنيات صناعية السفن من ١٤٥٠ إلى ١٤٨٥ ، على كل حال هذا هو ... » .

ولاً عجز عن اتمام عبارته ، تطلع يساراً مرة أخرى ليجد وجه رجل يتفرس فيه على بعد حوالى تسع بوصات . وكان الوجه ، الذى امتلأ رعباً إذ هو يحق فى ، وجه سائق شاحنة صغيرة عمدة ولش إلى تعديلها عند منحنى يقع بين جدارين حجريين ، وظهر الآن أوتوبيس ضخم عند المنحنى نفسه ، وأبطأ ولش قليلاً ، بما يضمن أن يكون إلى جوار الشاحنة حين يصل الأوتوبيس إليهما وقال بحزم ، « حسناً من المؤكد أن هذا يفى بالفرض »

كنجزلى إيميس : جيم المحفوظ ( ١٩٥٤ )

الرواية الكوميديّة فرع من فروع الرواية مغرق في إنجليزيتّه ، أو هو على الأقل بريطاني - أيرلندي ، إذ إنه لم يؤت ثماراً طيبة خارج هذه الحدود . وقد قال « جون أبديك » بتنازل كبير ، في معرض نقده لأحد أحداث روايات « كنجزلى إيميس » التي تلت « جيم المحظوظ » والمسماه « أشياء جاك » : « لقد انحصر جهد المؤلف وشهرته في حدود ، الرواية الكوميديّة » وأضاف . « لا حاجة بنا إلى كتابة روايات مسلية ، مادامت المتناقضات الحقيقية في الحياة الواقعية ، إذا ما سجلت بعناية ، فيما ما يكفي ويزيد من الكوميديا » ، وعلينا أن نسأل : ما يكفي من ؟ ومن المؤكد أن تقاليد الرواية الإنجليزىة شهيرة بقدر عدد الروايات الكوميديّة التي تزخر بها أعمالها الكلاسيكية من أعمال فليدينج وستيرن وسموليت في القرن الثامن عشر ، عبر « جين أوستن » « وديكنز » في القرن التاسع عشر ، إلى إيفلين وو في العشرين ، وحتى الروائيون الذين لم يكن يقصدون أساساً كتابة روايات فكاهية ، كـ « جورج إليوت » « وتوماس هاردى » ، تمتلئ قصصهم بمشاهد تجعلنا نقهقه عالياً ، وحتى ولو لم نكن نقرأها للمرة الأولى .

وتبدو الكوميديا في القصة ولها مصدران أساسيان ، رغم أنهما مرتبطان أشد الارتباط : الموقف ( الذي يتطلب شخصية - فالموقف الذي تعتبره إحدى الشخصيات كوميدياً لا يكون بالضرورة كذلك عند شخصية أخرى ) والأسلوب ، وكلاهما يعتمد اعتماداً جذرياً على التوقيت ، أى النظام الذي يتم به ترتيب الكلمات وما تحمله من معلومات ، ويمكن تصوير هذا المبدأ بعبارة واحدة من رواية إيفلين وو « الانهيار والسقوط » ففي بداية الرواية ، تقوم جماعة من الارستقراط المهرجين السكارى بالاستيلاء على بنطلون بطل الرواية الخجول المتواضع « بول بنيقذر » الطالب بجامعة أكسفورد ، وبناء على ذلك يتم طرده من الجامعة لسلوكه الشائن ، وهو ظلم بين ، وينتهى الفصل الأول هكذا :

« ليلعنهم الله جميعاً إلى جهنم » ردد بول بنفيذر لنفسه هذه الجملة بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ؛ وبعدها شعر بشيء من الخجل ، لأنه لم يكن يسبه إلا نادراً فنحن إذا ضحكنا من هذا ، وأعتقد أن معظم القراء يفعلون ذلك ، فالسبب هو تأخر ظهور كلمة « بوداعة » : فما يظهر عند بداية الجملة من انفجار محق ، طال انتظاره لغضب البطل الضحية ، يتضح أنه ليس كذلك ، بل مثال آخر على خجله وسلبيته ، وكان يمكن لذلك الأثر أن يضيع لو كانت العبارة على النحو التالي : « قال

بول بنيفذر لنفسه بوداعة وهو يسوق سيارته إلى المحطة ليلعنهم الله جميعاً ويقذف بهم إلى جهنم ... وهذا يشير إلى صفة أخرى من صفات الكوميديا فى القصة : مزيج من المفاجأة ( بولل يعبر عن أحاسيسه أخيراً ) والتوافق مع النمط ( كلا ، إنه لا يفعل ذلك فى نهاية الأمر ) .

والفكاهة مسألة ذاتية تماماً ، بيد أن من لا يبتسم عند قراءة القطعة المقتبسة من « جيم المحظوظ » لهو قارئ متحجر القلب ؛ والقطعة تعرض كل صفات القصة الكوميديية فى شكل مصقول رفيع ، فجيم ديكسون مدرس مساعد مؤقت فى جامعة إقليمية ، وهو يعتمد تماماً للاستمرار فى وظيفته على رعاية أستاذه شارذ الذهن ، وهذا بدوره يتطلب أن يبرهن جيم على قدرته العلمية عن طريق نشر أحد الأبحاث ، وجيم يزدري كلا من أستاذه وطقوس الدراسة الأكاديمية ، ولكنه لا يملك التعبير عن هذا الازدراء ، ولهذا فإنه يكتنم ضيقه فى نفسه ، ويطلق له العنان أحياناً فى خيالات من العنف ( مثلاً ، أن يربط أستاذه ولش فى مقعدة ويقرع رأسه وكتفيه بزجاجة إلى أن يفسر سر إطلاقه أسماء فرنسية على أولاده على الرغم من أنه ليس فرنسياً ) ، وأحياناً أخرى ، كما فى القطعة المقتبسة ، فى تعليق ساخر على السلوك والخطاب والرموز المؤسسية التى تضغط على أعصابه .

ولقد أدخل أسلوب « جيم المحظوظ » نغمة صوتية جديدة فى القصة الإنجليزية . فهو أسلوب مهذب ولكنه لا ينتمى لطبقة اجتماعية معينة ؛ ولكنه غير منمق بالمعنى التقليدى وهو بدقته الشكية المفرطة ، مدين شيئاً ما لفلسفة « اللغة العادية » التى سادت أكسفورد حين كان إيميس طالباً بها ( وهو تأثير واضح بصفة خاصة فى الضوء الزائف الذى يلقيه على المشكلات التى ليست بمشكلات ) ، وهو يزخر بالمفاجآت الصغيرة ، وتحفظات ذهنية وقلب للأوضاع ، مما يفك على نحو ساخر الكليشيهات والاستجابات الجاهزة .

وديكسون لا يرد على الفور على سؤال ولش عن عنوان مقالته ، على الرغم من أن ما أخرسه « لم يكن .. هو أثر التكرار فى الحديث الذى انقضى لتوه » . فإذا لم يكن هذا هو السبب ، فلماذا يذكره ؟ هناك سببان ذلك : (١) التعليق بشكل مجازى مسيل على عادة ولش السخيفة بأن يردد شيئاً قاله جيم نفسه للتو ، وكأنما هو قد طرأ على ذهن ولش من فوره ، (٢) أن ذلك يخلق تأخيراً ، لحظة صغيرة من التشويق الكوميدي ،



تزيد من قدر كشف السبب الحقيقي لصمت جيم وهو شعور جيم بالخرج من اضطراره لتلاوة عنوان مقالته . وهو عنوان « كامل » بالمعنى التهكمى فحسب إذا إنه يجسد كل منحني من مناحي الخطاب الأكاديمي الذي يزدريه جيم « وكان ديكسون قد قرأ أو بدأ قراءة الكثير من مثله » والعبارة التي وضعت تحتها خطأ ، تنبئنا بالكثير عن ضجر جيم ونفاد صبره عند قراءته للأبحاث الأكاديمية ، وليست هناك حاجة للمزيد من التعليق على تحليله المدمر للعبارة الافتتاحية للمقالة ، الذي يعتمد فيه إلى إخضاع كل كلمة ذات صيغة أكاديمية تقليدية لأسئلة هازئة ويتبع ذلك إدانة من جيم ، وهي صفة من صفاته المميزة لسوء ظنه الفكري ، وهي حالة سوف يخلص نفسه منها دون قصد في النهاية حين يلقي محاضرتة وهو ثمل عن « إنجلترا السكرى » وبعد ذلك أخيراً نعرف عنوان المقالة ، وهو رمز للدراسة الأكاديمية الجافة التي يعرفها الكثير من القراء الأكاديميين من معارفى معرفة وثيقة . وكان يمكن للمؤلف أن يذكر عنوان المقالة توا بعد سؤال ولش عنه دون أن يخل ذلك بالتماسك السردي ، وإنما سيكون ذلك بخسارة كبيرة للأثر الكوميدي .

ويصور عجز جيم على نحو مادي بأنه يركب في سيارة ولش ، وضحية قيادته المفزعة ، وعند ذلك تبدو أهمية العبارة التافهة الزائدة التي وردت في البداية عن تطلع بيكسون من نافذة السيارة إلى الحقول الخضراء ذلك أن جيم ينظر عبر النافذة نفسها بعد عدة لحظات فيفاجأ بوجود « وجه رجل يتفرس فيه على بعد حوالى تسع بوصات » وتمزج المفاجأة هنا بالتوافق مع النمط ( عدم مهارة ولش ) . وتخلق الدقة الهادئة للغة ( على بعد حوالى تسع بوصات » « امتلا رعباً » « عمد ولش إلى تعديها » ) شعوراً بالحركة البطيئة ، مما يتناقض تناقضاً كوميدياً مع السرعة التي يقترب بها الاصطدام المنتظر ، ولا يقال للقارئ على الفور ماذا يحدث ، بل يترك كيما يستنبطه ، هو وشخصية جيم في الرواية ، على نحو مفاجئ ومفزع ، والموضوع كله موضوع الوقت الذي تتكشف فيه الأحداث .

## الواقعية السحرية

وفجأة كانوا جميعاً يفتنون الألحان الثلاثة أو الأربعة البسيطة مرة أخرى ويسرعون بخطى رقصاتهم ، هاربين من الراحة ومن النوم ، قاهرين الزمن ، ومالئين برماتهم القوة والعزم ، كان الجميع يبتسمون ، وانحنى « إيلور » على فتاة كان يطوقها بنزاعه وقال :

الرجل الذى يستحوذ السلام عليه لا يكف أبداً عن الابتسام .

وضحكت وبقت الأرض بقوة أشد وارتفعت عدة بوضات فوق الإفريز ، جانبة معها الآخرين ؛ وسرعان ما كانوا جميعاً لا يطلون الأرض بققدامهم ؛ كانوا يبقون مرتين فى المكان نفسه ثم يتقدمون خطوة واحدة إلى الأمام نون أن يلمسوا الأرض ، أجل ، إنهم كانوا يرتفعون فوق ميدان « ونسلاو » وتمثل حقتهم صورة صائقة لإكليل هائل الحجم يطير فى الهواء ، وجريت وراءهم على الأرض ، وبقيت أتطلع إليهم وهم يلقون فى الهواء ، يرفعون ساقاً فى البداية ، ثم الأخرى ، ومن تحتهم « براغ » بمقاميها المزجحة بالشعراء وسجونها الممتلئة بالخونة ، وفى المحرقة كانوا ينهون حرق أحد النواب الاشتراكيين وأحد السرياليين ، وصعد الدخان إلى السماء كغالب حسن ، وسمعت إيلوار المعنى ينشد :

الحب يعمل ، إنه لا يكل ولا يتعب .

وجريت وراء هذا الصوت عبر الطرقات آملاً أن أبقى مع ذلك الإكليل من الأجساد التى ترتفع فوق المدينة ، وتبينت والشجن يعصر قلبى أنهم كانوا يطيطرون كالطيور بينما أنا أسقط كالحجر ؛ إن لهم أجنحة وأنا لن يكون لى ذلك أبداً .

ميلان كونديرا : كتاب الضحك والنسيان ( ١٩٧٨ )

تتصف الواقعية السحرية بوقع أحداث غريبة ومستحيلة فى قصة تميل أحداثها الأخرى إلى الواقعية ، وقد ارتبطت بصفة خاصة بالقصص المعاصر فى أمريكا اللاتينية ( مثلا ، أعمال الروائى الكولومبى غرسيا ماركيز ) ، بيد أننا نعثّر عليها فى روايات قارات أخرى ، مثل روايات « جونتر جراس » و « سلمان رشدى » و « ميلان كونديرا » وكل هؤلاء الكتاب قد عاصروا اضطرابات تاريخية كبيرة وعاشوا فترات غليان شخصى رهيب ، وهم يشعرون أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على « نحو واف » عبر خطاب الواقعية العادى . وربما عمل تاريخ إنجلترا الحديث ، الخالى نسبيا من الصدمات ، على تشجيع كتابها على الاحتفاظ بالواقعية التلقيدية . وقد جرى استيراد التنوع السحرى فى قصصنا من الخارج بدلا من انبثاقه على نحو طبيعى ، رغم أن عدداً قليلا من الروائيين الإنجليز قد سار على دربه ، وبخاصة الروائيات اللواتى اعتنقن آراء حقوق النساء ، مثل « فاي ولدون » و « أنجيلا كارتير » و « جانيت ونترسون » ونظراً إلى أن تحدى قانون الجاذبية ، كان دائماً حلمًا من أحلام الإنسان المستحيلة ، فلا عجب أن تكثر فى هذا النوع من القصص صور الطيران والارتفاع فى الهواء والسقوط الحر ، وفى رواية ماركيز « مائة عام من العزلة » ، تصعد إحدى الشخصيات إلى السماء بينما كانت تنشر الغسيل . وفى بداية « سلمان رشدى » « آيات شيطانية » ، تسقط الشخصيتان الرئيسيتان من طائرة جامبو انفجرت فى الجو ، تتعلق إحداها بأخرى ويتنافسان فى الغناء إلى أن يحطاون إصابات على أحد الشواطئ الإنجليزية المغطاه بالثلوج ، أما بطلة رواية أنجيلا كارتير « ليال فى السيرك » فهى بهلوانه تدعى « فيفرس » ذات ريش رائع ليس مجرد رداء للعمل ، بل هو جناحان يتيحان لها أن تطير ، ورواية جانيت ونترسون « الجنس والكريز » تتضمن مدينة طائرة بسكانه – إذ إنه « بعد تجارب بسيطة قليلة ، أصبح مؤكداً أن الناس التى تهجر قانون الجاذبية ، تهجرها الجاذبية » . وفى القطعة المقتبسة من رواية « كتاب الضحك والنسيان » ، يذكر الكاتب أنه قد شاهد حلقة من الراقصين يرتفعون فى الهواء ويطيرون ،

وكان « ميلان كونديرا » أحد الشبان التشيك الكثيرين الذين رحبوا بالانقلاب الشيوعى عام ١٩٤٨ ، أملين أن يخلق عالما جديراً سعيدا يقوم على الحرية والعدالة ، وسرعان ما يخيب ظنه ، « ويقول شيئاً كان من الأفضل ألا يقال » ، فيطرد من الحزب

وتشكل تجاربه بعد ذلك أساس روايته الأولى الجيدة «النكتة» ( ١٩٦٧ ) . وفى روايته كتاب الضحك والنسبان ، يستكشف أوجه السخرية العامة والمأسى الشخصية فى تاريخ تشيكوسلوفاكيا الحديث عن طريق نوعية أكثر انطلاقة وتشظياً ، بطريقة فى السرد الذى ينتقل بحرية بين التوثيق والسيرة والفانتازيا .

والإحساس الذى يشعر به الراوى بأنه طرد من وسط زمالة البشر ومن الحزب ، بأنه قد أصبح بلا هوية ، يستبين فى صورة رمز استبعاده من حلقه الطلاب الراقصين الذين يحتفلون عادة بالمناسبات التى يقرأها الحزب ، وهو يتذكر يوماً معيناً فى شهر يونيو ١٩٥٠ ، حين كانت شوارع براغ تزدهم مرة أخرى بالشبان والشابات يرقصون فى حلقات وتنقلت من حلقة لأخرى ، ووقفت أقرب ما أستطيع منهم ، بيد أنه لم يسمح لى بالدخول « وفى اليوم السابق ، جرى شتى سياسى اشتراكى وفنان سيرىالى بوصفهما « أعداء للدولة » وكان الفنان السيرىالى « زافيس كالاندرا » ، صديقاً لبول إيلوار ، الذى كان فى ذلك الوقت أشهر شاعر شيوعى فى العام الغربى ، وربما كان بمقدوره أن ينقذه ، ولكن إيلوار رفض أن يتدخل : فقد كان « مشغولاً تماماً بالرقص فى الحلقة الضخمة التى تحيط ... بجميع البلدان الاشتراكية وجميع الأحزاب الشيوعية فى العالم ، مشغولاً تماماً بإبقاء قصائدها الجميلة التى « تدور حول السعادة والإخاء » .

وبينما كان كونديرا يتجول فى الطرقات إذا به يلتقى فجأة بإيلوار نفسه يرقص فى حلقة من الشباب ، « أجل ، لاشك فى هذا ، براغ كلها تشرب نخبه . بول إيلوار ! » ويشرع إيلوار فى إلقاء إحدى قصائده السامية والإخاء فتأخذ القصة فى « التحليق » حرفياً وبلاغياً على السواء . وترتفع حلقة الراقصين من الأرض وتبدأ فى الطيران فى الفضاء ، وهذا حدث مستحيل بالطبع . بيد أننا نعلق إنكارنا ، لأن الحدث يعبر بقوة وبمرارة عن الشعور الذى كان ينمو تدريجياً فى الصفحات السابقة ، فصورة الراقصين وهم يرتفعون فى الهواء ، وهم لا يزالون يرفعون سيقانهم فى اتساق ، بينما دخان ضحيتين من ضحايا الدولة حرقت جثثاهما ، يصعد فى نفس الهواء ، ترمز إلى خداع النفس الواهم للرفاق وتوقعهم إلى إعلان طهارتهم وبراعتهم الذاتية ، وعزمهم ألا يروا الرعب والظلم للنظام السياسى الذى يخدمونه ، ولكن الصورة تعبر أيضاً عن حسد وعزلة شخصية الراوى المؤلف ، وقد نفى إلى الأبد من نشوة الرقصة الجماعية

وأمنها ، وإحدى صفات كونديرا الأشد جاذبية هي أنه لا يدعى لنفسه أبداً مكانة البطل الشهيد ، ولا يبخس أبداً من الثمن الإنسانى الذى يدفعه المنشقون .

ولا أدري كيف هي وقع هذه القطعة المقتبسة في الأصل التشيكى ، بيد أنها رائعة في الترجمة الإنجليزية ، ربما لأنها مصورة تصويراً بارعاً ، وقد قضى كونديرا زمناً يعلم فن السينما في براغ ، والوصف الذى تحتويه القطعة يظهر في تكوينه حساً سينمائياً بالطريقة التى ينتقل بها منظورها بين بانوراما من الجو ونظرة الشوق إلى أعلى من الراوى بينما هو يجرى في الطرقات ، كما أن حلقة الراقصين بين الطائرة تشبه « المؤثرات الخاصة » في الأفلام ، ومن الناحية النحوية ، تتألف هذه القطعة في معظمها من جملة واحدة بالغة الطول ؛ عبارتها تماثل « اللقطات » ، يجمع بينها حرف الوصل البسيط « و » في سياق متدفق يرفض أن يعطى أولوية لشعور الراوى الساخر ولا لشعوره ، ف كلا الشعورين مرتبطان بطريقة لا انفصام لها .

## البقاء على السطح

وكان هناك الكثير من المواضيع للحديث عنها ، فقد سألت فلورا وهي ترقد بكل ثقلها على هوارد : " ماذا يخيفك ؟ " قال هوارد : " أعتقد أننا نتنافس بشدة في المجال نفسه ، وهذا طبيعي ؛ فدورها لا يزال وثيق الصلة بدوري ، وهذا يعيق نموها فيجعلها تشعر بالاضطرار إلى تدميرى من الداخل " ، تقول فلورا : " هل أنت مستريح هكذا ؟ إلا أثقل عليك ؟ " ، فيقول هوارد : " كلا " ، تقول فلورا : " كيف تدمرك ؟ " ، يقول هوارد : " يجب عليها أن تعثر على نقط ضعف عندي ، إنها تريد أن تقنع نفسها أنني زائف ومدع " ، وتقول فلورا : " إن صدرك رائع يا هوارد " ، ويقول هوارد : " لا أظن ذلك ليس أكثر من أى شخص آخر ، كل ما فى الأمر إننى أتوق إلى تحقيق الأمور ، أن أخل بعض النظام على الفوضى ، وهى ترى فى ذلك نوعاً من الراديكالية " ، وتقول فلورا : " آه يا هوارد ، إنها أشطر مما كنت أظن ، أهي تخونك ؟ " ، ويقول هوارد : " أظن ذلك ، أرجو أن تغيرى وضعك فأتت تؤلنى " ، وتهبط فلورا وترقد إلى جواره ؛ ويبقيان هكذا ووجهاهما إلى السقف ، فى شقة فلورا البيضاء ، وتسال فلورا : " ألا تعرف ؟ ألا يهملك أن تعرف ؟ " ويقول هوارد : " لا " ، وتقول فلورا : " ليس لديك أى حب أستطلاع ، هاك موضوعاً مليئاً بعلم النفس وأنت لا تهتم به ، لا عجب أنها تريد أن تدمرك " ، قال هوارد : " نحن متفقان على أن يفعل الواحد منا ما يروقه " ، وتقول فلورا : " غطى نفسك بالملاءة فالعرق يغمرك ، هكذا يصاب الناس بالبرد ، وعلى أية حال ، فأنتما باقيان معاً " ، " أجل إننا باقيان معاً ، ولكننا لا نتق ببعض " ، وتقول فلورا : " آه ، أجل ، وهى تتقلب على جنبها كى لا تنتظر إليه ، حتى أن ثديها الأيمن الضخم ينغمس فى جسده ، وتضيف على وجهها تعبيراً حائراً : " ولكن ، أليس هذا تعريفاً للزواج ؟ " .

مالكولم برادبرى : رجل التاريخ ( ١٩٧٥ )

لقد ألمحت سابقاً (الفصل ٩) أن الرواية هي أفضل الأشكال في الأدب السردي لتصوير النواحي الذاتية ، فأوائل الروايات الإنجليزية - مثل «روبسون كروزو» «لديفو وبامبلا» «لريتشار دسون» - استخدمت اليوميات والرسائل لتقديم الأفكار الداخلية لشخصياتها في واقعية لم يسبق لها مثيل ، ويمكن النظر إلى النمو اللاحق للرواية ، حتى جويس وبروست على الأقل ، في صورة استكشاف للوعي على نحو تدريجي من العمق والدقة ، ولذلك حين يختار أحد الروائيين البقاء على سطح السلوك الإنساني فإننا نسجل غياب العمق النفسي باهتمام تشربه الدهشة بل وربما القلق ، حتى ولو لم نتمكن من تحديد سبب ذلك على الفور .

ورواية مالكولم برادبرى " رجل التاريخ : رواية من ذلك النوع ، هي تدور حول مدرس جامعي لعلم النفس ، كتب لتوه كتاباً عنوانه "هزيمة الخصوصية : ، يعالج فيه فرضية أنه لم تعد هناك نفوس ذات خصوصية ، فهورد كيرك يؤمن أن النفس قد أصبحت مفهوماً بورجوازيًا عفى عليه الزمن ، وأن أفراد الجنس البشري هم بالأحرى ربطة " من ربود الفقلع المنعكسة ، وأن السبيل الوحيد لأن يصبح المرء حراً هو أن يحدد حبكة التاريخ ( بمساعدة علم الاجتماع الماركسي ) ثم يتعاون معها ، وحين يبقى الخطاب الروائي على سطح السلوك والبيئة ، فهو يقلد تاريخ الفلسفة الكئيبة غير الإنسانية للحياة على نحو يبدو وكأنه يسخر منها ، بيد أنه لا يعطى القارئ وجهة نظر معينة يمكنه عن طريقها أن يشجب تلك الفلسفة أو يلغيها ، وعلى الرغم من أن القصة تُروى ، بصفة رئيسية ، من وجهة نظر هوراد كيرك ، بمعنى أنه حاضر في معظم الأحداث التي تصفها الرواية ، فإن السرد القصصى لا يُمكننا من الحكم على نوافعه عن طريق السماح لنا بالدخول إلى عالم أفكاره الخاصة ، وينطبق الأمر نفسه على بقية الشخصيات ، بمن فيهم خصوم كيرك .

وتتكون الرواية من وصف وحوار ، ويركز الوصف بصورة مركزة على أسطح الأشياء : ديكور منزل كيرك ، المعمار الكئيب غير الإنساني لمبانى الحرم الجامعي ، السلوك الخارجى لأعضاء هيئة التدريس والطلاب فى الندوات واللجان والحفلات ، ويجرى تقديم الحوار على نحو مسطح ، موضوعي ، دون تفسير ممحص من الشخصيات ، ودون أى تنوع على كليشئات الحديث التى لا صفة لها ، قال ، قالت ، سأل ، سألت ، ودون حتى فصل كلام كل شخص فى سطر جديد ، ويتأكد "لعمق"



الخطاب بصورة أكبر عن طريق تفضيل استخدام الزمن الحاضر ، ذلك أن استخدام الزمن الماضى فى السرد التقليدى يلمح إلى أن السارد يعرف القصة بكاملها وأنه قد انتهى من تقييمها بالفعل ، وفى الرواية ، يتتبع الخطاب السردى ، بصورة سلبية ، الشخصيات وهى تتحرك من لحظة إلى أخرى تجاه مستقبل غير معروف .

والأثر الذى يخلقه هذا التكنيك ، وهو أثر فكاهى ومزعج فى الوقت نفسه ، مدهش بوجه خاص فى مشاهد الجنس التى يتوقع المرء فيها عادة بياناً للعواطف والأحاسيس الداخلية لشخصية واحدة على الأقل ، فى القطعة التى اقتبسناها هنا ، يرقد هوارد كيرك فى الفراش مع زميلته " فلورا بنيدورم " التى تحب إقامة علاقات مع الرجال دوى المشاكل الزوجية ، ذلك لأن لديهم الكثير مما يقولون وقد زادت حميتهم من جراء المناورات الأسرية المعقدة التى هى مجال التخصص الدراسى لفلورا " ؛ وهما فى هذه القطعة يتحدثان عن علاقة هوارد بزوجه بريارا .

وهناك بالطبع فكاهة ملازمة لفكرة تعاطى الجنس كوسيلة للكلام ، خاصة عن زواج العشيق وفى التضاد بين الاتصال الجسمانى الحميم لجسدى الشخصيتين وبين النزعة الفكرية التجريدية للحديث الذى يدور بينها بيد أن هناك ما هو أكثر من التنافر الفكاهى فى الطريقة التى يتراوح بها الحوار ما بين الجسمانى والعقلى ، التافة والجاد ، فحين يقول هوارد إن زوجته تريد أن تقنع نفسها بزيفه وإدعائه يوضح القضية الرئيسية للرواية ، وتحال فلورا فى البداية أن تتحاشاها بلفتة تجاه الإيروسية : "إن صدرك رائع يا هوارد " ورده : وصدرك أنت أيضاً يا فلورا " مضحك ، ولكن على حساب من تكون الفكاهة ؟ لا بد لنا أن نحدد موقفنا ، مثلاً يتعين علينا تجاه السؤال الأكثر أهمية وهو هل هوارد زائف ومدع ؟ أو هل أن توقه إلى "تحقيق الأمور" هو نوع من الأمانة ، مظهر من مظاهر النشاط فى عالم من الخمول الأخلاقى ؟ ويؤدى غياب الولوج إلى داخلية الشخصيات ، يساعد على البت فى هذه الأسئلة ، إلى إلقاء عبء تفسير كل ذلك على كاهل القارئ .

وقد وجد الكثيرون أن افتقار النص إلى التعليقات وإلى إعطاء مؤشرات لا إبهام فيها على الطريقة التى يمكن بها تقييم الشخصيات ، شيئاً مزعجاً ؛ بيد أن هذا بلا شك هو مصدر القوة والإبهام فيه ، ومن الشيق فى هذا الصدد أن نقارن الصياغة التليفزيونية التى قدمتها ال . ي . بى . سى . عن الرواية ، فالنص الذى كتبه كرسنوفر

هامتون أمين تماماً للرواية الأصلية ، والإنتاج جيد للغاية من ناحية التمثيل والإخراج، وكارن "أنتوني شير" مدهشاً في دور هوارد كيرك - بيد أنه كان عليه بوصفه ممثلاً أن يعطى تفسيراً للدور ، وقد اختار ، ربما بصورة لا مفر منها ، يقدم هوارد كيرك بوضوح بوصفة مراوعاً ومستغلاً حقيراً للآخرين في سبيل منفعة الشخصية ، وبهذا استرجعت الصيغة التليفزيونية عبء التفسير ، وهو ما ألقته الرواية الأصلية في ملعب الجمهور ، وكانت بذلك ، رغم إمتاعها الكبير ، عملاً أقل كثافة . ( ويجب القول أيضاً إنه في تقديم المشهد الذي اقتبسناه هنا من الرواية ، انصرف انتباه المشاهد عن الحوار الذي بفعل الجمال البادى لصدر فلورا بنيدورم ! ) .

## التصوير والتقرير

"إنك يا بُنى مَيَال للعاطفة إلى حد كبير ، وقد ركزت محبتك المطلقة على تلك الفتاة ، إلى درجة أنه إذا طلب منك الله تعالى أن تتركها ، لأثر ذلك الفراق عليك تأثيراً عظيماً ، وعلى ذلك ، صدقنى إذا قلت لك إن المسيحى الحق يجب ألا يضع عواطفه فى أى شخص أو أى شىء دنيوى ، بالصورة إذا استدعت معها القدرة الإلهية أن تحرمه منها ، يكون قادراً على تقبل ذلك الحرمان فى هدوء وسلام وغبطة " .

وفى تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعاً ليخبر مستر أدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وبقي القصر صامتاً عدة لحظات ، ثم أخذ يزرع الغرفة جيتة فقد أستجمع قواه بما يكفى كل يحاول مواساة القس ، مستخدماً فى ذلك الكثير من الأقوال التى كان القس يريدها فى مواظبة ، فى المناسبات الخاصة أو العامة على السواء ( فقد كان معروفاً عنه أنه عو لود للعواطف ، وأن أكثر عظاته تنصب على وجوب قهرها عن طريق الحجى والقناعة ) بيد أن القس لم يكن مقنوعه أن يعى نصائحه الآن .

قال : " يابنى ، لا تطلب منى المستحيل ، لو أن الأمر كان يتعلق بابن آخر من أبنائى لصبرت على ذلك ، ولكن ، أبنى الأصغر ، أعزهم عندى ، سلوى شيخوختى ! تصور أن المسكين قد انتزع من الدنيا وهو لم يكد يدلف بعد إليها ! ألطف الأطفال وأحسنهم طباعاً ، الذى لم يفعل أى شىء أبداً يضايقنى لاقنته صباح اليوم بالذات أول درس فى دروس QUAE GENUS ، ها هو الكتاب الذى بدأ يتعلم فيه ، يا للطفل المسكين ! لن يفيدنا الآن أى شىء من هذا ، كان يمكن أن يصبح أفضل الأساتذة وفخر الكنيسة - هذه الصفات وتلك الأخلاق ، نادراً ما تجتمع فى شخص فى مثل سنة " .

وقال مسز أدمز : " وعلاوة على ذلك كان صبيّاً وسيماً ، وكانت قد أفاقت من إغماءة بين يدي فانى " حين سمعت الخبر الحزين .

ويكى القس قائلاً : " يالجاكى المسكين ! ألن أراه مرة أخرى ؟ " .

وقال جوزيف : " بالطبع ستراه ؛ فى عالم أفضل ، سوف تلتقيان مرة أخرى وإن تفترقان بعدها أبداً " .

وأعتقد أن القس لم يسمع تلك العبارة ، لأنه لم يكن ليصفى لما يقوله جوزيف  
وكان مستمراً في شكواه ، بينما الدموع تتساب بفزارة على وجنتيه ، وصاح أخيراً "  
أين هو صغيري العزيز ؟ " ، وكان على وشك الخروج من المنزل حين وجد نفسه ،  
لبالغ دهشته وفرحه ، ذلك الفرح الذي لا شك سيشاركه القارئ فيه ، وجهاً مع ابنه  
ذاك الذي كان ، رغم بله الشبيد ، ما يزال حياً ويجري نحو أبيه في لهفة .

هنري فيلدنج : جوزيف أندروز ( ١٧٤٢ )

يتناوب الخطاب القصصى يوماً بين أن يصور لنا ما حدث وأن يقرر لنا ما حدث وأى خبرنا به ، وأنقى شكل من أشكال التصوير هو الكلام المقتبس للشخصيات ، وفيه تصور اللغة الحديث تصوراً تاماً ( لأن الحدث هو شيء لغوي ) أما الإخبار في أنقى أشكال فهو التلخيص الذي يقوم به المؤلف ، وفيه يمحو تحديد وتجريد لغة الراوى فردية وخصوصية الشخصيات وأعمالها ، ولذلك السبب ، فإن الرواية التى تُكتب كلها فى صورة تلخيص للأحداث ، لا يمكن قراءتها بسهولة ، بيد أن للتلخيص فوائده : فهو يعمل ، مثلاً ، على الإسراع بإيقاع القصة ، ويدفع بنا إلى المرور سريعاً على أحداث قد تكون غير مشوقة ، أو مشوقة أكثر من اللازم بحيث تعمل على تشتيت انتباهنا إذا زادت عن الحد ، ومن السهل دراسة أثر كل هذا فى عمل هنرى فيلدنج ، لأنه كان يكتب قبل أن يتم اكتشاف تقنية الأسلوب الحر غير المباشر ، حيث ينصهر معاً كلام المؤلف وكلام الشخصيات ( انظر الفصل ٩ ) فى روايات فيلدنج ، تستبين الحدود ما بين هذين النوعين من الخطاب على نحو لا لبس فيه .

والقس إبراهيم آدمز رجل محسن كريم لا يهتم بمتاع الحياة الدنيا ، ولكنه أيضاً شخصية كوميدية من الطراز الأول - أحد أعظم الشخصيات الكوميدية فى الرواية الإنجليزية - لأنه يقع على الدوام فى أمور متناقضة ، فهناك دائماً تفاوت بين فكرته الخاصة عن العالم ( المليء بالأشخاص المحبين للخير مثله ) وبين ما عليه العالم فى الواقع ( مليء بالانتهازيين الأنانيين ) وبين ما يمارسه ( رابطة إنسانية فطرية مشتركة ) ، وهذا التناقض بين الوهم والحقيقة ( الذى استعاره فيلدنج باعترافه من تصوير سرفانتس لدون كىخوته ) يجعل منه شخصية فكاهية على الدوام ، ولكنها شخصية محبة ، لأن قلبه يقع فى موقعه الصحيح حتى ولو كانت أحكامه لا يوثق بها .

وفى تلك الفقرة ، يحاضر القس آدمز بطل الرواية جوزيف عن توق هذا الأخير إلى الزواج من حبيبته فانى التى التقى بها ثانية لتوه بعد فراق طويل مليء بالأخطار ويخضع آدمز الشاب لموعظة طويلة ، محذراً إياه من وبائى الشهوة ، ومن عدم وضع ثقة المرء فى القدرة الإلهية ، وهو يستعين بمثال إبراهيم فى العهد القديم ، الذى كان على استعداد للتضحية بابنه إلى الله لو لزم الأمر وقد وردت الموعظة بكاملها ، "مصورة" ، وما كاد آدمز يعلن أن علينا دائماً أن نقبل بهوء التضحية التى يطلبها الله

منّا حتى تتعرض مبادئه للاختبار على نحو قاسٍ : " وفي تلك اللحظة ، دخل أحدهم إلى الغرفة مسرعاً ليخبر السيد آدمز أن ابنه الأصغر قد مات غريقاً ، وهذا هو أبسط نوع من أنواع التلخيص ، وكلمة " يخبر : تبدو باردة ورسمية في سياقها كما أننا لا نعرف من هو الذي قام بذلك الإخبار ، ويتم أيضاً تلخيص لوعات الأب المحزون ومحاولات جوزيف مواساته - بيد أن رفض آدمز لنصح جوزيف " مصور " ، ومسروود بالكامل ، فقال " يا بني ، لا تطلب مني المستحيل ... " ، من أجل التأكيد على التناقض بين عمل القس وعظاته .

وفيلدنج يقوم بلعبة خطيرة هنا ، فمن ناحية ، يقوم بتسجيل التناقض بوصفه التأكيد الكوميدي لصفة مألوفة في التشخيص ؛ ومن ناحية أخرى ، ليس هناك شيء فكاهي في شأن موت أحد الأطفال ، ولذلك فإن ميلينا إلى الابتسام من إخفاق لبراهاام آدمز في التشبه بسميه التوراتي في تضحية ، يحد منها درامية موقفه وطبيعته حزنه ، ونحن نتردد ولا ندري كيف نستجيب .

ومع ذلك ، فقد أعد فيلدينج مخرجاً من تلك الورطة ، بالنسبة للشخصية والقارئ على حد سواء ، فبعد سطور قليلة أخرى من الرثاء من مستر ومسز آدمز ، ومحاولات لا مجدية من جوزيف لمواستهما ، يكتشف آدمز بعد كل شيء أن ابنه لم يفرق ، وبالطبع لم يطل الوقت بأدمز قبل أن يواصل بنشاط موعظته لجوزيف عن الرضوخ المسيحي لأوامر الله .

وكان تفسير الراوي لعدم وفاة الطفل هو أن " الشخص الذي حمل نبأ المأساة كان تواقاً بطبعه ؛ مثل بعض الناس الذي لا ينطقون من أسباب موضوعية ، إلى نقل الأخبار السيئة ؛ ولما كان قد شاهد الطفل يقع في النهر ، قام ، بدلاً من أن يهرع إلى معونته ، بالجرى مباشرة ليخبر الأب بالمصير الذي توقع أن يكون محتوماً " ، وتركه كيما ينقذه شخص آخر ، وهذا التفسير مقبول في جزء منه لأنه ينتمي إلى سلسلة من الأمثلة على الحماسة والشروع البشرية التي وردت طوال الرواية ، وفي جزء آخر لأنه جاء بسرعة جداً بعد وقوع الحدث ، ولو أن شخصية حامل الخبر السيئ قد فصلت بعض الشيء ، وورد حديثه الذي يصف الحادث بصيغة الحديث المباشر ، لجاء إيقاع المشهد كله أكثر واقعية وكان أثره الأنفعالي تاماً ، ولكانت ظروف غرق الطفل قد اكتسبت خصوصية مؤلمة ، ولضاعت بذلك النبرة الكوميديّة للرواية ضياعاً لا مرد له ، وفي تلك الحالة ، حين يظهر أن الخبر كان كاذباً ، كنا سنشعر نحن القراء أن المؤلف قد استغلنا وتجنب فيلنج هذه الآثار غير المستحبة عن طريق الإستخدام الحصيف للتلخيص .

## التحدث بأصوات مختلفة

كان "كريستى" هو الأعزب محط الأنظار "فى ذلك العالم ، فبينما كانت ثلوج الشتاء تنتشر فى كل مكان شهراً وراء شهر ، ونصف أوربا يتضور جوعاً ، وقاذفات القنابل تحمل الغذاء لألمانيا بدلاً من القنابل ، والغاز يتضاط إلى شطلة وأهية ، وأنوار المصباح الكهربائية تخفق ، والغرياء يتجمعون مع بعضهم البعض طلباً للسلوى - كان كريستى يتلألاً أمام "جريس" كشعاع الأمل والرجاء ، كان يبهرها كرمز للرجولة فى صراحته واعتداله ( ولكن فى حدود الزواج فحسب ، كان كريستى هو مطعم جريس ، لم يكن يهمها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا عجاب من حولها ، لا شيء من هذا ، كريستى وحسب .

كان تحبه . أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقائق قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق ، بيد أنها لن تستسلم لأحضانه ولا يمكنها أن تفعل ذلك ، وهو يصطحبها فى قاربه ، فى غاية التهذيب ( أجل ، إنه يحسن ركوب البحر ) ، وتسلق الجبال ، حيث يكون أقل تهدياً ( أجل ، إنه يحسن التسلق ) ، وهو يعرض أن يشتري لها شقة ( أجل ، إن معه ما يمكنه من ذلك ) ولكنها لا تقبل ذلك ، لا أريد مجوهرات ، شكراً يا كريستى ، لا أريد ساعات يد ، لا أريد هدايا لا أريد رشاًوى يا عزيزى ، شكولاته ، أجل ، شكراً ! وزهور الأوركيد ودعوات للعشاء وتاكسى للعودة إلى البيت وقبلة ، أجل وأجل يمكنك أن تلمس صدرى ( يالك من شقى ! ) وبسرعة ، بسرعة ، مساء الخير يا كريستى ، يا صاحبنى ، يا حبيبى يا أعز الأعزاء ، إنى أضحي بحياتى من أجلك ولكننى لن أنام معك .

ويتوقف كريستى فى حى "سوهو" فى طريقه إلى بيته ويقضى ساعة مع إحدى العاهرات ، فكيف يمكنه بغير ذلك أن يتحمل ؟

إنها تحبه وتريد الزواج منه ، فكيف يمكنها بغير ذلك أن تتحمل ؟

فادى ولدون : الصديقات ( ١٩٧٥ )



فى الفصل السابق ، ألمحتُ وأنا أناقش التتاب المتوازن بين التقرير والتصوير فى رواية هنرى فيلدنج " جوزيف أندروز " ، إن أى رواية مكتوبة بحالها فى شكل تلخيص للأحداث ، لن تكون رواية مقروءة ، بيد أن عدداً من الروائيين المعاصرين قد قطعوا عامدين شوطاً بعيداً فى هذا الاتجاه ، دون أى يتعين عليهم دفع هذا الثمن الباهظ ، فالسر الذى يعتمد على طريقة التلخيص يبدو مناسباً لذوقنا الحديث فيما يتعلق بالسخرية وسرعة الإيقاع والتركيز ، وهى طريقة فعالة بوجه خاص لتناول عدد كبير من الشخصيات ولقصة تبسط أحداثها عبر فترة طويلة من الزمن ، دون أن تقع فى مستنقع الإيقاعات الزمنية البطيئة والتفاصيل الكثيفة التى وقعت فيه الرواية الكلاسيكية ، ( وقد استخدمت أنا نفسى هذه الطريقة فى رواية عنوانها " ما مدى إمكانياتك ؟ ) ، بيد أنه لا بد من الحرص على ضمان ألا يصبح أسلوب التلخيص متماثلاً فى كلماته وعبارته بصورة رتيبة ، وتشتهر روايات " فاي ولدون " التى تستخدم التلخيص بكثرة ، بإيقاعها السردى المحموم وبحيوية أسلوبها على حد سواء .

وتقص رواية " الصديقات " أحوال ثلاث نساء خلال سنوات الأربعينيات والخمسينيات والستينيات من القرن العشرين ، مع التركيز على تجاربهن الجنسية والزوجية ، على خلفية من العادات الاجتماعية التى تتغير بسرعة ، وهى تصور النساء عموماً بوصفهن ضحية لا حيلة لهن لغرائزنهن وقلوبهن ، يشتقن إلى الأزواج والمحبين حتى لو لم يلقين منهم إلا الإساءة والخيانة ، ويصور الرجال أيضاً كضحايا لا حيلة لهم لأنانيتهم وشهياتهم الجنسية ، بيد أنهم ، وهو بطبيعتهم ميالون للتنقل بين النساء ، قد استفادوا من الانفتاح الأخلاقى الذى طرأ على المجتمع أكثر من استفادة الشخصيات النسائية ، ولكن القطعة المقتبسة هنا تتناول فترة أسبق من ذلك الانفتاح ، فى أربعينيات القرن العشرين ، حين لم يكن الفتيات المحتشمات يفعل ما تفعله فتيات اليوم ، وكان بوسعن استغلال تلك الفرضية للمساومة فى الحرب الدائرة بين الجنسين ، وجريس فى الواقع ليست عذراء ، ولكنها تتظاهر بذلك ، فهى تعلم أن كريستى " يشعر أن العذرية شىء أساسى لدى المرأة التى يحبها ، بينما هو يبذل قصارى جهده كيما يخلصها من تلك العذرية " ، وهكذا يقع كلا الشخصيتين بصورة كوميدية فى التناقض والنفاق .

وتصور الفقرة الأولى من القطعة سياق الفترة التي تحكى عنها - التقشف ، نقص المواد ، الحرب الباردة - فى توالٍ سريع من الصور ، كالمونتاج السينمائى ، ثم تقابل بصورة ساخرة بين انشغال بال جريس بعاطفتها الخاصة وبين أوجه الشقاء والقلق العامة ، فبينما يتصور نصف أوروبا جوعاً ، لا تستطيع جريس أن تفكر إلا فى الطريقة التى تقنع بها كريستى أن يتزوجها ، وقد نسيت تماماً طموحاتها فى أن تصبح رسامة ( فهى طالبة فى كلية "سليد" فى هذه النقطة من نقاط الرواية ) : " كان كريستى هو مطمح جريس ، لم يمكن يهملها الحصول على شهادة أو وظيفة ولا إعجاب من حولها " ، ويبدأ الخطاب هنا فى الانتقال من تلخيص للأحداث إلى تلخيص لأفكار جريس ، وهو شئ يبدو أكثر ظهوراً فى نهاية الفقرة التالية .

والواقع أن ما نجده هنا ليس أسلوباً واحداً متسقاً كصوت المؤلف فى رواية فليدينج "جوزيف أندروز" بل مزيجاً متعدد من الأساليب ، أو الأصوات ، تُصور من خلالها المناوشات الجادة والفكاهية للتودد بين كريستى وجريس بصورة ولكن موجزة : "كانت تحبه ، أجل ، تحبه كل الحب ، كانت دقائق قلبها تتسارع عند رؤيته ، وتلتهب أحشاؤها بالشوق " ويبدو الراوى هنا وكأنه قد استعار الخطاب الأدبى التقليدى للحب - الخطابات الغرامية ، الشعر الغرامى ، القصص الغرامية ، فعبارة أنها لا يمكنها الاستسلام لأحضانها هى إكليشيه مأخوذ بحرفة من قصص " ميلز ويون" الرومانسية - وتبرز صفتها الساخرة زيف سلوك جريس ، والعبارات التى وردت بين قوسين فى الجملة التالية ( أجل إنه يحسن ركوب البحر ... أجل إنه يحسن التسلق ... أجل إن معه ما يُمكنه من ذلك ) قد تبين عن الراوى الذى يستبق أسئلة القارئ مسلماً بتأخر إيراد تلك المعلومات ولكنه لا يعتذر عن ذلك التأخير ، أو ربما تكون تلك العبارات أصداء لتفاخر جريس بكريستى أمام صديقاتها . ( وثمة تعقيدات أخرى هى أن الراوى يقوم بدوره إحدى أولئك الصديقات واسمها كلو ، وهى تكتب عن نفسها بضمير الغائب وتتقمص الروائى فى معرفته الشاملة بالأفكار الداخلية للشخصيات الأخرى ) .

"لا مجوهرات ، شكراً يا كريستى ، لا ساعات يد ، لا هدايا ، لا رشاوى يا عزيزى ... شكولاته ، أجل ، شكراً ! " ، هذا كله مثله مثل بقية الفقرة ، هو من الناحية النحوية كلام جريس المباشر ، ولكنه لا ينحصر بين علامات تنصيص فى النص ، كما أنه ليس تسجيلاً لأقوال رددتها جريس فى مناسبة واحدة ، إنما هو كلام مباشر يودى عمل التلخيص ، واختصار لما قالت - جريس فى عدة مناسبات مختلفة أو جال

بخاطرها أو ضمناً ، من الممكن أن تكون قد قالت " مساء الخير " ، وربما أيضاً " يا صاحبي ، يا حبيبي ، يا أعز الأعراء " ، ولكن المستحيل هو أن تكون قد قالت " إنني أضحي بحياتي من أجلك ولكني لن أنام معك " ، وهو سطر يبدو أنه قد خطر على بالها من مصدر أدبي لا تتذكره جيداً ، والقطعة عبارة عن فقرتين قصيرتين متسقتين تلخصان المآزق الجنسي في صوت سردي يردد أصداً حجج كل شخصية على نحو جاف .

وهذه القطعة مثال صادق ، ولا يمنع ذلك أن تكون نموذجاً ، لصفة من صفات النثر الروائي التي أطلق عليها الناقد الروسي ميخائيل باختين " تعدد الأصوات " ، وأحياناً "التحاورية" ( قد يرغب القراء الذين ينفرون من النظرية الأدبية في تخطي بقية هذا الفصل ، رغم أن موضوعه يتجاوز الاهتمام بالنظريات - إذا إنه يتكلم في لب تمثيل الرواية للحياة ) ، فوفقاً لباختين ، تتصف لغة الملحمة والشعر الغنائي التقليديين ، ولغة العرض النثري ، بأنها "مونولوجية" أي تسعى إلى ، أن تفرض على العالم رؤية واحدة أو تفسير مفرد عن طريق أسلوب وحدوي مفرد ، أما الرواية فهي على نقيض ذلك "تحاورية" ، تشتمل على أساليب ، أو أصوات ، مختلفة كثيرة ، تتكلم مع بعضها البعض ، ومع أصوات أخرى خارج النص ، خطاب الثقافة والمجتمع على إطلاقهما ، وتقوم الرواية بذلك بطريق متعددة ، ففي أبسط مستوى ، هناك تناوب صوت الراوي وأصوات الشخصيات ، التي تُقدم حسب الصفات اللغوية الخاصة بطبقتها ومنطقتها الجغرافية ومهنتها وجنسها ، وغير ذلك ، ونحن نأخذ هذه الأمور في الرواية كشئ مسلم به ، بيد "أنها كانت ظاهرة نادرة نسبياً في الأدب القصصي قبل عصر النهضة وهناك لقيط في رواية تشارلز ديكنز صديقنا المشترك "اسمه" زقزق " تتبناه سيدة عجوز تدعى "بتى هجدن" ، والتي ترى أنه موهوب على نحو خاص ، وهي تقول : "ربما لا يخطر على بالك ، ولكن زقزق قارئ جميل للصحف ، وهو يقلد رجال الشرطة بأصوات مختلفة " ، والروائيون يقلدون رجال الشرطة بأصوات مختلفة .

وقد كتب باختين : " وبالنسبة للفنان الذي يستخدم النثر ، يملأ العالم بكلمات الناس الآخرين ، الذين يجب عليه أن يطوف وسطهم وأن يكون بمقدوره إدراك كلامهم بأذان واعية ، ويجب عليه أن يقدم هؤلاء الآخرين في مستوى سطح خطابه الذاتي ، وإنما بطريقة لا يدمر بها ذلك المستوى " ، وبوسع الروائيين القيام بذلك بطرق متعددة ،

فعن طريق تكتيك الأسلوب الحر غير المباشر ( انظر الفصل ٩ ) ، بوسعهم أن يمزجوا بين صوته وأصوات شخصياتهم من أجل عرض الأفكار والعواطف ، وبوسعهم أن يخلعوا على صوته السردى الذاتى نوعاً مختلفاً من التلوين لدخل له بالشخصية ، فهنرى فيلنج ، مثلاً ، يسرد قصته بأسلوب تهكمى - بطولى ، مطبقاً لغة الشعر المحلى الكلاسيكى والنيوكلاسيكى على المشاهدات السوقية أو اللقاءات الغرامية ، وهناك وصفة لجهود مسز وترز لإغراء توم جونز ، بطل الرواية المسماة باسمه ، هما يتناولان العشاء :

أولاً ، من عينين زرقاوين جميلتين ، اللتين تطلق مقلاتهما الزاهيتان برقاً لامعاً ، طارت نظرتان غراميتان حادثان ، ولكن لحسن حظ البطل ، وقعتا على شريحة كبيرة من اللحم كان ينقلها فى تلك اللحظة إلى طبقه ، ففقدت قواتهما بون أن تحدثا أى ضرر .

وهكذا ، وقد أطلق باختين على هذا النوع من الكتابة "الخطاب الثنائى التوجه" : فاللغة تقوم ، فى وقت واحد ، بوصف الحدث وتقلد أسلوباً معيناً فى الكلام أو الكتابة ، وفى هذه الحالة ، يتم خلق أثر من آثار المحاكاة التهكمية لأن الأسلوب لا يتفق مع الموضوع ، ولذلك تبدو اللوازم الكلامية سخيفة وزائفة ، بيد أن الهوة التى تفصل الموضوع والأسلوب هى أقل ظهوراً فى رواية فائى ولدون ، لأن اللغة التى تستعيرها من الروايات الأدبية الرومانسية والمجلات النسائية البراقة تتفق مع الموضوع ، مع بعض المبالغة وكثير من الكليشيهات ، وربما يجب أن يصف المرء هذا النوع من الكتابة بطريقة "القص واللصق" عنه بطريقة المحاكاة التهكمية ، أو أن يستخدم اصطلاح باختين نفسه "الأسلبة" ( إخضاع الأسلوب لطابع أو نمط معين ) ، وتصنيف باختين لمختلف مستويات الكلام فى الخطاب الراوى تصنيف معقد ، ولكن نقطته الرئيسية بسيطة : فلغة الرواية ليس بلغة ، بل مزيج من الأساليب والأصوات ، وهذا بالتحديد هو ما يجعلها شكلاً أدبياً ديمقراطياً ومناهضاً للشمولية ، حيث لا يكون أى موقف أيديولوجى أو أخلاقى معصوماً من الطعن فيه ومخالفته .



## حس من الماضي

لم يكن رصيف البناء الكبير يخلو من الناس في ذلك الصباح ، كان هناك صيانون يصلحون شباكهم وأبواب صيدهم ، أو يعنون السلال الخاصة بالكابوريا وأبو جلمبو ، وكان هناك كذلك أناس من طبقات أعلى ، زائرون مبكرون ، وسكان محليون ، يتمشون إلى جوار البحر الذي كان لا يزال فائضاً وإن كان قد هدا الآن ، ولاحظ «تشارلز» أنه لا يوجد أثر للمرأة التي كانت تحقق فيه ، بيد أنه لم يفكر مرة أخرى فيها ، أو في منطقة "الكُب" ، وحث السير ، بخطوة سريعة مرنة تختلف تماماً عن طريقة سيره المتهمل في المدينة ، على طول الشاطئ نحو هدفه ، عند جرف "وير كليفر" .

ولو رأيت لابتسمت لأنه كان مجهزاً على أفضل وجه للمهمة التي أمامه ، كان يرتدى جذاء برقبة متيناً مطوقاً بالمسامير ، و "توزلوك" من الكتان طويلاً كيما يطوق بنطالونه "النورفوك" المصنوع من قماش الفائلة الثقيلة ، وكان يرتدى معطفاً ضيقاً شديد الطول يلائم ما تحته ، وقبعة من الكتان لونها بيج وذات حواف مرفوعة إلى أعلى وعصا غليظة كان قد اشتراها وهو في طريقه إلى منطقة "الكُب" ، وحقيبة ظهر جسمية ، بوسعك لو هزتها أن يسقط منها مجموعة كاملة من المعاول والمطاريف والكراسات وعلب العينات والقودايم وما لا إله ، فليس هناك من شيء يستفلق على إفهامنا أكثر من إفراط أهل العصر الفيكتوري في التدقيق في كل شيء ، ويرى المرء ذلك على أفضل وجه ( وأسخفه كذلك ) في النصيحة التي تُسدى إلى المسافرين في الطبقات الأولى من دليل "بيكر" السياحي ، ويتساءل المرء إن كان قد بقي لهم من شيء يستمتعون به في رحلتهم بعد كل ذلك ، وفيما يختص بتشارلز : كيف أنه لم يرد أن الثياب الخفيفة كانت أنسب له في مهمته ؟ وأنه لا ضرورة أبداً للقبعة ؟ وأن أحنية الرقبة المتينة المطوقة بالمسامير لا تتناسب مع شاطئ من الرمال والحصى إلا كما تتناسب معه زلاجات الانزلاق على الجليد .

جون فاولز : عشيقَة الضابط الفرنسي ( ١٩٦٧ )

إن أول كتاب استخدم الرواية لابتعاث حسن من الماضي على نحو محدد مقنع هو السير والتر سكوت ، فى رواياته عن اسكتلندا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، مثل "ويفرلى" ( ١٨١٤ ) و " قلب مدلوثيران " ( ١٨١٦ ) ، وكانت تلك الروايات روايات تاريخية ، من حيث إنها عالجت شخصيات وأحداثاً تاريخية ؛ بيد أنها بعثت الماضى أيضاً فيما يتصل بالثقافة وأيديولوجية والعادات والأخلاق - عن طرق وصف مجموع "طريقة حياة" الناس العاديين ، وقد مارس سكوت ، بعمله ذاك ، تأثيراً عميقاً على التطور اللاحق للنثر القصصى ، ولقد قيل إن الرواية الفيكترية هى نوع من الرواية التاريخية ولكنها تدور فى الزمن المعاصر لها ، وكثير من الروايات الفيكترية ( مثل "ميدل مارش" و " سوق الغرور " ) اتخذت فى الواقع زمناً ماضياً عن وقت تأليفها إذا كانت أحداثها تجرى فى فترة الطفولة والشباب التى عاشها مؤلفوها ، وذلك من أجل إبراز ظاهرة التغير الاجتماعى والثقافى ، ولكن القارئ الحديث لا يستطيع أن يدرك هذا الأثر بسهولة ، خذ ، على سبيل المثال ، والفقرة الافتتاحية من رواية «سوق الغرور» لثاكري :

فى صباح يوم من أيام يونيو المشمسة ، حين كان القرن الحالى لم يكمل سنواته العشرين ، دلفت إلى البوابة الحديدية الضخمة لأكاديمية البنات التى تديرها «مس بنكرمون» فى " تشويك مول " ، عربة عائلية كبيرة ، يقودها حصانان سمينان ، ويسوقها حوذى سمين يرتدى قبعة مثل الأركان وشعراً مستعاراً ، بسرعة أربعة أميال فى الساعة .

فالزمن الذى كتب فيه ثاكري هذا ، وهو أواخر الأربعينيات من القرن التاسع عشر ، يبدو بعيداً لنا بنفس قدر بُعد الزمن الذى يكتب عنه بالنسبة لله هو نفسه ، بيد أن ثاكري كان يهدف بوضوح أن يبعث إحساساً مرحاً وربما متعاطفاً بعض الشيء بالحنين إلى الماضى ، فبالنسبة له ولقرائه ، كان عصر السكك الحديدية والقطارات قد دخل فيما بين عشرينيات وأربعينيات ذلك القرن الذى يعيشون فيه ، ولفتت الإدارة إلى السرعة المتدنية للعربة الانتباه إلى خطى الحياة الأكثر دعة فى الفترة السابقة ، كما أن وصف قبعة الحوذى وشعره المستعار ، يمكن أن يكون أيضاً



من المؤشرات التي جرى بثها بعناية لتصوير الفترة التي تحكيها الرواية ، مرجحة للقراء الأوائل أكثر منها لنا نحن الآن .

ولقد ظل الماضي القريب موضوعاً مفضلاً للروائيين حتى عصرنا الحالي ، ومن الأمثلة العديدة على ذلك رواية "فاى ولدون" المعنونة " الصديقات " ، بيد أن هناك فرقاً كبيراً بين القيام بذلك ، وبين الكتابة عن الحياة في قرن ماض ، خاصة حين تكون تلك الحياة قد وصفها بالفعل كتأبها المعاصرون على نحو مشهود ، فكيف يمكن لروائي في أواخر القرن العشرين أن ينافس «تشارلز ديكنز أو توماس هاري» في تصوير رجال ونساء القرن التاسع عشر ؟ والإجابة على ذلك هي أنه لا يمكنه ذلك بالطبع ، وكل ما يستطيعه هو أن يعرض سلوك القرن التاسع عشر من منظور القرن العشرين ، وربما يكشف بذلك أشياء عن الفيكثوريين ربما لم يكونوا هم أنفسهم يعرفونها ، أو يفضلون كبتها ، أو ببساطة لا يشعرون بها .

ونحن إذا قرأنا الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة من رواية " عشيق الضابط الفرنسي " ، خارج سياقها ، لكان من الصعب علينا أن نحدد متى كُتبت ، ذلك لأنها تركز على صفات " لا زمان لها " للبلدة الساحلية للرواية ، " لايم ريجيس " ( الصيادون وشبكاتهم و سلال أبو جلمبو ، والمتنزهون على الشاطئ ) ، ولأنها مكتوبة وفقاً لتقاليد نوع معين من الواقعية القصصية استمر وجوده خلال السنوات المتتتين الأخيرتين ، وإن وصف المشهد من خلال وجهة نظر « تشارلز» وهو يبدأ رحلة استكشافية لجميع الحفائر ، يلخص بمهارة المسألة الرئيسية ذات الأهمية القصصية في الرواية حتى آنذاك ، وهي هوية المرأة الغامضة التي رآها في منطقة "الكُب" عندما كان الجو عاصفاً والاستعمال القديم شيئاً ما لكلمة "مرنة" ( بالإنجليزية ) هو وحدة الذي يلمح إلى أننا أمام رواية فيكتورية أو تقليد حديث لها .

ومع ذلك ، فإن الفقرة الثانية تكشف بوضوح المسافة الزمنية التي تفصل بين المؤلف ، ومن ثمة القارئ وبين أحداث الرواية التي تقع عام ١٨٦٧ ، مائة سنة بالضبط قبل الوقت الذي كان فاويز يكتبها فيه ، والملابس مؤشراً واضحاً للزمن في الرواية (خاصة في صورها الشعبية ، والدليل على ذلك تعبيرات مثل " دراما بملابس عصرها " و " رواية المعطف والسيف " ) ، ويمكن جمع معلومات عن نوعية الملابس التي كان يرتديها الناس في أزمان أخرى عن طريق البحث التاريخي ، مثلما لا بد فعل فاويز ، بيد أن ما عنته ملابس تشارلز ومعداته بالنسبة إليه وإلى معاصريه ( وهو أنه من

السادة ويعلم الطريقة الصحيحة لأداء الأمور ) يختلف عما تعنيه تلك الأشياء بالنسبة لنا : طابعها المفرط وعدم ملامتها ولا مناسبتها للمهمة المهيأ لها ، وما ينبئنا به كل ذلك عن قيم العصر الفيكتوري .

وأختلاف المنظور في الفقرتين ، من الإحياء الخيالي للماضي في الفقرة الأولى ، إلى الاعتراف الصريح بالانفصال عنه في الثانية ، من خواص أسلوب فاويز في الرواية ، بالفقرة التي اقتبسناها ، تستمر بعد ذلك كما يلي :

حسنًا ، إننا نضحك ، ولكن ربما كان هناك شيء محبب في هذا الفصل بين ما هو مريح وبين ما هو مستصوب ، وما نحن مرة أخرى نصادف هنا ، ما بين قرن وقرن ، اختلافًا في المفهوم الأساسي وهو : هل ينبغي أن يكون الواجب هو أساس سلوكنا أم لا ؟ " .

وقد وضع المؤلف علامة ( \* ) إلى جوار كلمة الواجب ، وهي تحويلنا إلى حاشية أوردها في نهاية الصفحة مقتبسة من روائية فيكتورية أصيلة هي «جورج إليت» ، حول موضوع الواجب ، ويأتى أوضح بيان على أن فاويز هو روائي من القرن العشرين يكتب رواية عن القرن التاسع عشر حين يقوم «تشارلز» أخيراً بإشباع رغبته من سارة الغامضة ، ويرد وصفه لحالته الذهنية يحتوى على مفارق زمنية متعمدة ، بأنها "كمدينة ضربتها قنبلة ذرية مرسلة من سماء هادئة" ، ولكن كشف الفجوة التي تفصل تاريخ أحداث الرواية وتاريخ كتابتها ، يكشف حتماً لا عن زيف القصص التاريخي وحسب ، بل وزيف كل أنواع القصص ، ويمضى «فاويز» بعد ذلك بقليل فيقول " القصة التي أحكيها هي خيال في خيال ، والأشخاص الذين خلقتهم لم يوجدوا قط خارج ذهني " رواية "عشيق الضابط الفرنسي" هي رواية عن كتابة الرواية بقدر ما هي رواية عن الماضي ، وهناك مصطلح لهذا النوع من القصص هو " القصة عن القصة " (الميتاقصة) - وسوف أناقشه في الوقت المناسب ( انظر الفصل ٤٥ ) .

## تخيل المستقبل

كان يوما بارداً ناصعاً من شهر أبريل ، وكانت الساعات تدق الثالثة عشر .  
وانسل ونستون سميث وقد استكن نفته إلى صدره في محاولة منه للهرب من الرياح  
اللعينة ، من الأبواب الزجاجية لـ « بيوت النصر » ولكن ليس بالسرعة الكافية لمنع  
نوامة من التراب الرملي من الدخول معه .

كانت الردهة تعبق برائحة الكرب المسلوقة والحصير القديم المهلهل . وفي  
إحدى نهايات الردهة ، كان مطلقاً على الجدار ملصق ملون يزيد حجمه على الحجم  
الطبيعي للملصقات الداخلية ، يصور فحسب وجهاً ضخماً يزيد عرضه على المتر  
وجة رجل في الخامسة والأربعين من عمرة تقريباً ، نى شارب كث أسود وملامح  
وسيمة قاسية . وتوجه ونستون إلى السلام ، فقد كان من العبث محاولة ركوب  
المصعد . كان المصعد ، حتى في أفضل الأوقات ، نادراً ما يعمل ، والتيار الكهربائي  
مقطوع الآن استعداداً لأسبوع الكراهية ، كانت شقته في الدور السابع ، ولما كان  
في التاسعة والأربعين من عمرة ويشكو من نوال متفرحة في كاحله الأيمن ، فقد  
طلق يصعد ببطء ويستريح مرات عديدة في الطريق ، كان الملصق ذو الوجه الضخم  
يحلق من الحائط عند كل بسطة للسلام في مواجهة باب المصعد ، كان من تلك  
الصور المعدة على نحو خاص بحيث تجعل العينين تتبعانك وأنت تتحرك ، وكانت  
الكتابة تحتها تقول « الأخ الأكبر يراقبك » .

وفي داخل الشقة ، كان ثمة صوت رخيم يقرأ قائمة بأرقام تتعلق على نحو ما  
بإنتاج الحديد الخام ، وكان الصوت يأتي من شاشة معدنية مستطيلة كالمرآة الصدئة  
، كانت تشكل جزءاً من سطح الجدار الأيمن ، وأدار ونستون مفتاحاً فانخفض  
الصوت نوعاً ما ، رغم أن الكلمات كانت لا تزال واضحة ، وكان يمكن خفض ضوء  
الآلة ( وكانوا يسمونها شاشة الاتصال ) ، ولكن لم يكن هناك من وسيلة لإغلاقها  
كلية .

جورج أورويل : ١٩٨٤ ( ١٩٤٨ )

إن من المفارقات السطحية أن تكون معظم الروايات التي تدور عن المستقبل مكتوبة بزمن الفعل الماضي ، وتبدأ رواية ميشيل فريد « حياة خاصة للغاية » بيد أنها لا تستطيع الاستمرار كثيراً هكذا ، وتنقل سريعاً إلى زمن الفعل الحاضر، وكما ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان اللذين تعيش فيها الشخصيات ، وزمن الفعل المستقبل يجعل ذلك مستحيلاً ، وذلك أن الزمن الماضي هو الزمن « العادي » للسرد ؛ فحتى استخدم الزمن الحاضر يحمل مفارقة إلى حد ما ، نظراً لأن أى شئ كتب لابد وأن يكون قد حدث بالفعل .

وبالطبع ، فإن عام (١٩٨٤) ، بالنسبة لنا الآن ، قد حدث بالفعل . ولكن أورويل حين كان يكتب الرواية ، كان يتخيل المستقبل ؛ وكما يتفهمها القارئ عليه أن يطلعها بوصفها رواية تنبؤية وليست تاريخية ، وقد استخدم المؤلف صيغة الزمن الماضي في السرد كي يخلع على صورته عن المستقبل وهماً روائياً بالحقيقة . وربما كان يهدف ، بوضعه أحداث روايته بعد حوالي ثلاثين عاماً فحسب من كتابتها ، إلى لفت انتباه معاصريه إلى قرب وقوع الطغيان السياسى الذى صورته ، بيد أن هناك أيضاً فكاهاة جهمة فى عكس السنة التى أتم فيها الرواية ( ١٩٤٨ ) فى سنة العنوان . وقد استمد أورويل الكثير من الملامح المعروفة للحياة فى بريطانيا وقت « التقشف » الذى ساد بعد الحرب العالمية الثانية ، وكذلك من أنباء الحياة فى أوروبا الشرقية ، كيما يخلق الجو الكئيب للندن فى عام (١٩٨٤) : الرثاثة ونقص المواد و الانهيار وعادة ما تقص علينا الروايات العلمية الخيالية كيف ستكون الأحوال المادية مختلفة تماماً فى المستقبل ، بيد أن أورويل ألمح أنها ستظل على ما هى عليه ، وإنما على نحو أسوأ .

وتشير أول جملة فى الرواية الإعجاب عن حق « كان يوماً ناصعاً من شهر أبريل وكانت الساعات تدق الثالثة عشرة » واللذعة هنا هى فى الكلمتين الأخيرتين ، وعلى الرغم من أنها أقوى على الأرجح لدى القراء الذين يذكرون الزمن الذى لم تكن هناك فيه ساعات رقمية أو جداول زمنية على أساس أربع وعشرين ساعة ، وإلى أن يصل القارئ إلى هاتين الكلمتين ، يبدو الخطاب عادياً تماماً بما يوحى أنها قد تكون رواية « عادية » عن يوم عادى فى العالم المعاصر ، بيد أن غرابة كلمتى « الثالثة عشرة » وهى التى تنبئنا بإيجاز رائع أن أمامنا تجربة جد مختلفة ، فالساعات والزمن وما

يحملان من حسابات هي جزء من القاعدة العقلية التي نظم بموجبها حياتنا في العالم المؤلف العادي ، ولذلك تمثل « الثالثة عشر » تلك اللحظة في الكابوس التي ينبئنا فيها أمر ما بأننا نحلم ثم نستيقظ ، ولكن في هذه الحالة ، يكون الكابوس لا يزال في بدايته ، والبطل على أثرها الأقل لا يستيقظ مئة أبداً - من عالم يمكن فيه للسلطة أن تأمر بأن يكون مجموع اثنين واثنين خمسة لا أربعة .

وفي الجملة التالية ، تبدو أسماء العلم وحدها وكأنها تصور أسلوب الواقعية المنضبطة ، فمن الواضح أن ونستون سمت قد سمى على اسم ونستون تشرشل ، ندخل إلى العالم المتخيل لرواية من الروايات يجب أن نكيف أنفسنا مع المكان والزمان قائد الأمة الإنجليزية في الحرب العالمية الثانية ، وتتجلى السخرية التي تحملها هذه التفاصيل حين نعلم بعد ذلك في الرواية أن العالم منغمس في حرب عالمية مستمرة منذ ستة وثلاثين عاماً ، ويوحى التراب الرملي الذي يهب في مدخل البناية أن الطريق والأرصاف

خارجها غير نظيفة : ثم تزداد نفمة البؤس والحرمان الماديين عمقا في الفقرة التالية ، بإشارتها الى الكربن المسلووق والحصص القديمة المهلهلة ، وانقطاع الكهرباء ودوالي سميث المتقرحة .

والإشارة الى « أسبوع الكراهية » والملصق الملون الضخم بعبارة « الأخ الأكبر يراقبك » ، وهي من التفاصيل غير المؤلف في ما يمكن أن يكون ، لولا ذلك ، وصفاً لمبنى سكني مهمل في عام ١٩٤٨ ، وهي تعادل في أثرها الساعة التي تدق الثالثة عشرة ، إنها أُلغاز تثير حب استطلاعنا ، وتوجسنا ، حيث إن ما تنطوي عليه من سياق اجتماعي لا يوحى بالاطمئنان ، ونحن نبدأ بالفعل بالتوحد مع ونستون سميث بوصفه ضحية لهذا المجتمع ويتصل أسبوع الكراهية والأخ الأكبر ، بحكم التجاور ، بالبؤس والحرمان الماديين في البيئة المحيطة - بل وبالرياح اللعينة في الفقرة الأولى . وتشبه ملامح الأخ الأكبر وجه ستالين ، ولكنها تشير أيضاً إلى ملصق تجنيد شهير إبان الحرب العالمية الأولى ، وصور رجلا عسكرياً غزير الشارب ( اللورد كتشنر ) وهو يشير بإصبعه وتحتته عبارة تقول « وطنك في حاجة إليك » ، والشاشة التلفزيونية المزبوجة العمل ( إذا إنها تبقى المشاهد تحت ملاحظة دائمة ) ، هي المرة الوحيدة التي

يلجأ فيها أورويل إلى استخدام رخصة الخيال العلمى كى « يتخيل آلة لم تكن موجودة فى زمنه ، ويبدو تطورها التكنولوجى ذا طابع أشد شراً فى المحيط الرث الذى يضرب فيه الفقر أطنابه فى بيوت النصر » .

ومجمل القول إن أورويل قد تخيل المستقبل عن طريق ابتعاث وتغير وتجميع صور يعرفها قراءه من قبل معرفة واعية أو غير واعية ، وهذه هى الحال على الدوام ، الى حد ما ، فقصاص الخيال العلمى ، على سبيل المثال ، هى مزيج غريب من الآلات المخترعة والعناصر القصصية الجمعية المستمدة على نحو صريح من القصص الشعبى ومن الحكايات الشعبية ، والكتاب المقدس ، فتعيد صياغة أساطير الخلق والسقوط والطوفان والمخلص الإلهى ، لاستخدام عصر علمانى ، وإن كان لا يزال يؤمن بالخرافات ، وأورويل نفسه يرجع صدى قصة ، آدم وحواء فى معالجة علاقة الحب بين ونستون وجوليا ، وهى العلاقة التى كان الأخ الأكبر يرصدها سرّاً وعاقب عليها فى النهاية ، وإن كان تأثيرها عكس التأثير المطمئن ويتبدى على نحو دقيق الى حد أن القارئ قد لا يعى ذلك الإلماح ، وفى هذا المقام ، كما فى نواح أخرى ، لا يتميز تكنيك أورويل عن تكنيك الروائى الواقعى التقليدى ، رغم أن مقصد كان مختلفاً عدم تصوير الواقع الاجتماعى المعاصر ، بل رسم صورة مخيفة لمستقبل محتمل .

## الرمزية

وصاحت « أورشولا » بصوت عالٍ « ياله من أبله ! لماذا لا يمضي بها بعيداً حتى يمر القطار » .

كانت « جويران » تنظر إليه بعينين ذاهلتين قد اتسعت حدقتاهما ، بيد أنه جلس متوها عنيداً ، شاكماً المهرة ، التي كانت تنور وتلف كالرياح ، وإن لم تتمكن من الإفلات من قبضة إرادة الرجل الذي يشكمها ، أو الهروب من صخب الرعب المجنون الذي كان يضطرم في جوانحها حين أخذت عربات القطار تمر في بطنه وثقل ، واحد وراء الأخرى ، واحدة تتبع الأخرى ، فوق قضبان المعبر .

وضغطت القاطرة فراملها كأنما تريد أن ترى ما بوسعها أن تفعله ، من ثم تدافعت العذبات تصطدم بالحواجز الحديدية في كل منها ، تقرع كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد في ارتجاجات صريرية مخيفة ، وفجرت المهرة فاما ونهضت في بطنه كأنما ترفعه تيارات من الرعب . وفجأة ، طفقت ترفس بساقيها الأماميتين ، وهي تحاول الهرب من الرعب عن طريق تشنجاتها ، وعانت المهرة إلى الخلف ، فتطقت الفتاتان إحداهما بالأخرى وهما تشعران أن المهرة لا بد واقعة فوق الرجل ، بيد أن الرجل انحنى إلى الأمام ، ووجهه مشرق بالحبور الثابت ، وأخضع المهرة أخيراً ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيدها إلى مكانها ، ولكن بقدر ما كان ضغط الرجل قوياً ، كان الرعب الكامل يسيطر على المهرة ، ويرغمها على محاولة الابتعاد عن

قضبان القار ، فخطتها ذلك تنور وتنور على ساقين اثنتين ، كأنما قد سقطت في برائث دوامة من الرياح ، وقد جعل هذا المنظر جويران يغشى عليها من النوار الحاد ، الذي بدا كأنما يلج إلى قلبها .

د. هـ. لورانس : نساء عاشقات ( ١٩٢١ )



على نحو تقريبي ، كل شيء « يقوم مقام » شيء آخر فهو رمز ؛ بيد هذه العملية لها طرق مختلفة كثيرة ، فالصليب قد يرمز للمسيحية في سياق ما ، لارتباطه بالصلب ، ولكنه يرمز لتقاطع الطريق في سياق آخر ، للتشابه في الهيئة والرمزية الأدبية لا يمكن تفسيرها بمثل السهولة التي قدمنا بها هذا المثال ، لأنها تحاول أن تكون أصيلة وتنحو تجاه ثراء تعددية المعنى ، بل وغموضه ( وكله صفات غير مستحبة في مجال علامات المرور ومجال الأيقونات الدينية ، خاصة في المجال الأول ) ، فإذا كانت استعارة أو تشبيه يتمثل في مماثلة ألف ل باء ، فالرمز الأدبي يكون باء توحى ب ألف ، أو عدداً من الألفات ، والأسلوب الشعري المعروف بالرمزية ، الذي بدأ في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر في أعمال بودلير وفيرلين وما لارمية ، وفرض تأثيراً كبيراً على الكتابة الإنجليزية في القرن العشرين ، كان يتميز بسطح فاتر من المعاني الموحى بها دون وجود جوهر ذي دلالة معينة ، بيد أن أحدهم قد قال مرة إن على الروائي أن يجعل من الجاروف جاروفاً قبل أن يجعل منه رمزاً ، وتلك فيما يبدو نصيحة مخصصة للكاتب الذي يهدف إلى خلق أي شيء يماثل « الإيهام بالواقع » فإذا قدم الروائي الجاروف بصورة واضحة جلية لمجرد معناه الرمزي ، فإنه ينحو تجاه تدمير مصداقية السرد القصصي بوصفه أحداثاً يقوم بها بشر حقيقيون ، وكثيراً ما كان د. هـ . لورانس على استعداد لركوب تلك المخاطرة كيما يعبر عن بصيرة رؤيوية ، حين قام في موضع آخر من رواية « نساء عاشقات » بتصوير بطله يتمرغ عارياً فوق الحشائش ويلقى بالأحجار على صورة القمر المنعكسة على صفحة المياه ، ولكنة في القطعة المقتبسة هنا ، أقام توازناً جميلاً ما بين الوصف الواقعي والإيهام الرمزي ، والجاروف في هذه الحالة وهو حدث مركب ؛ رجل يسيطر على حصان مذعور من مرور قطار فخم من المعبر ، وتراقبه امرأتان ، والرجل هو « جيرالد كرتش » ابن أحد ملاك مناجم الفحم المحليين الذي يدير العمل وسوف يرثه في نهاية الأمر ، ومكان الحدث وهو منطقة مقاطعة نوتنجهام الطبيعية التي تربي فيها لورانس ، ابن عامل مناجم الفحم : مناطق ريفية جميلة لا يلوثها وظللها بالسواد إلا الأماكن التي فيها المناجم وقطاراتها . ويمكن للمرء أن يقول إن القطار « يرمز » إلى صناعة المناجم ، التي هي نتاج الحضارة بالمعنى الأنثروبولوجي ، وإن الحصان ، مخلوق الطبيعة ، يرمز للريف ، وقد قامت الرأس مالية الذكرية القوية بفرض الصناعة على الريف ، وهي عملية يعيد جيرالد

تمثيلها رمزياً بالطريقة التي يسيطر بها على المهرة ، مرغماً الحيوان على قبول الضجيج الآلى الكريه الذى يصدر عن القطار .

والمرأتان فى هذا المشهد شقيقتان ، أورشولا وجودرن برانجوين ، الأولى مدرسة والثانية فنانة ، وكانتا تتجولان فى الريف حين شاهدتا هذا المنظر عند معبر القطار . ويثير سلوك جيرالد غضب أورشولا ، وتعبر عن ذلك بكلامها ، بيد أن المشهد يروى من وجهة نظر جودون ، واستجابتها له أكثر تعقيداً وغموضاً ، فثمة رمزية جنسية فى الطريقة التي يسيطر بها جيرالد على حصانه : « وأخضع المهرة أخيراً ، وجعلها تركع ، وأخذ يعيدها إلى مكانها » ، وهناك بالتأكيد عنصر من استعراض الرجولة فى عرضة قوية أمام امرأتين . وفى حين تبدو أورشولا مشمئزة من المنظر ، تشعر جودران منه بإثارة حسية ، على الرغم منها . فالمهرة « تدور وتدور على ساقين اثنتين ، كأنما قد سقطت فى برائث دوامة من الريح . وقد جعل هذا المنظر جودران يغشى عليها من الدوار الحاد ، الذى بدا كأنما يلج إلى قلبها » . وكلمة حاد هى من الصفات المنقولة ، فهى تنتمى عن حق لوصف الحصان الذى يتألم ؛ وتطبيقها الغريب نوعاً ما على « الدوار » يعبر عن جيشان عاطفة جودرن ، ويلفت النظر إلى الجذراللغوى الذى تعنيه الكلمة ، من الحدة والقطع التى تعطى إلى جانب كلمة « يلج » فى الجملة التالية ، تأكيداً جنسياً ذكورياً قوياً للوصف كله . وبعد هذه القطعة بوضع صفحات ، توصف جودرن بأنها « قد خدر عقلها من فكرة الثقل اللين الذى لا أساس للرجل الذى يحمل قوته على الجسد الحى للحصان : فخذ الرجل الأشقر القويان المسيطران يمسكان بجسد المهرة الخافق فى سيطرة تامة » والمشهد كله يبنى بحق عن العلاقة المحمومة ، وإن كانت مدمرة ، التى ستنشأ بعد ذلك فى القصة بين جودرن وجيرالد .

بيد أن هذا الإعداد الثرى للإيحاء الرمزى كان سيصبح أقل تأثيراً بكثير لو لم يسمح لنا لورانس فى الوقت نفسه أن نتصور المشهد بتفصيل حسى نشط ، فهو يقدم الضجيج القبيح لعربات القطار وحركاتها حين يفرمل القطار فى جمل ، وأسلوب « أونوماتوبى » ، « تقرر كالصنج النحاسية الهائلة ، وتتصادم بقرب متزايد فى ارتجاجات صريرية مخيفة » . وتبع ذلك بصورة بليغة للحصان ، رشيقاً حتى فى وسط ألامه « وفغرت المهرة فاها ونهضت فى بطاء ، كأنما ترفعها تيارات من الرعب » . ومهما كان رأى القارئ فى رجال « لورانس » ونسائه ، فهو دائماً رائع فى وصفه للحيوانات .

وجدير بالملاحظة أن الرمزية تتولد بطريقتين مختلفتين في هذه القطعة ، فرمزية الطبيعة / الحضارية قد صيغت على مثال المجازين البلاغيين المعروفين باسم الكناية والمجاز المرسل ، فالكناية تستعيز عن السبب بالنتيجة أو العكس ( القاطرة تقوم مقام الصناعة لأنها نتيجة للثورة الصناعية ) والمجاز المرسل يستعيز عن الكل بالجزء أو العكس ( الحصان يقوم مقام الطبيعة لأنه جزء من الطبيعة ) ، ومن الناحية الأخرى ، صيغت الرمزية الجنسية على الاستعارة والتشبيه ، حيث تتم المعادلة بين شيء وآخر على أساس بعض الشبه بينهما ، فإخضاع جيرالد لفرسته يوصف على نحو يوحى بالفعل الجنسي البشري . وهذا التمييز ، الذي صاغه في الأصل البنيوي الروسي رومان ياكوبسون ، يعمل على كل مستوى من مستويات النص الأدبي ، بل وخارج الأدب بالفعل ، مثلما برهنت « روبين بنروز » بطله روايتي « عمل طيب » ، للمتشكك « فيلك ويلكوكس » عن طريق تحليل إعلانات السجائر ، وللإطلاع على مزيد من الأمثلة عن كيفية نور هذا التمييز في الرمزية الروائية ، انظر قطعة «جراهام جرين التي نوقشت تحت عنوان « المستغرب » في الفصل الخامس والثلاثين .

## القصة المجازية ( الأليجورى )

ومع ذلك ، فحتى الآن خمنتُ ، مما كان بوسعى أن أعرف ، أنه كان لديهم نوعان متميزان من العملة ، لكل منها مصرفه وقوانينه التجارية ، واحد منها ( تلك ذات المصارف الموسيقية ) كان يُفترض أنها هي « النظام » ، وهى التى تصك العملة التى ينبغى أن تتم كل المعاملات المالية عن طريقها ، وعلى قدر علمى ، كان على كل من يرغب أن يكون محترماً أن يحتفظ بمبلغ قل أو كثر فى هذه المصارف ، ومن ناحية أخرى ، فإذا كان ثمة شيء أكيد لدى ، فهو أن المبالغ التى يتم الاحتفاظ بها على هذا النحو ليست لها أية قيمة تجارية فى العالم الخارجى ، وأنا متأكد كذلك أن مديرى وصرافى المصارف الموسيقية لا يتقاضون مرتباتهم بعملة مصارفهم ، وكان السيد « نوسنيور » متعوداً على التردد على تلك المصارف ، أو إلى المصرف الرئيسى للمدينة ، أحياناً وليس كثيراً . وكان يشكل فى الوقت نفسه دعامة من دعائم مصرف من النوع الآخر للمصارف ، رغم أنه فيما يبدو كان يشغل وظيفة صغيرة كذلك فى المصارف الموسيقية وكانت السيدات يتربدن عليها وحدهن بصفة عامة ، كما هو الحال عند كل العائلات ، إلا فى حالة المهمات الرسمية .

وطالما رغبت أن أعرف المزيد عن هذا النظام الغريب ، وغمرتنى رغبة شديدة فى مرافقة مضيفتى وبناتها ، لقد كنت أراهن أن يخرجن كل صباح تقريباً منذ وصولى ، وكنت ألاحظ أنهن يحملن كيس نقود فى أيديهن ، لا على سبيل التفاخر تماماً ، وإنما فحسب كى يعلم من يراهن الجهة التى يقصدن إليها ، بيد أنهن لم يطلبن منى أبداً أن أنهب معهن .

صامويل بتلر : إيرهون ( ١٨٧٢ )

القصة المجازية هي شكل متخصص من السرد الرمزي لا يوحى فحسب بشيء وراء معناه الحرفي ، لابد من فك شفرته فيما يتصل بمعنى آخر ، والقصة المجازية الأشهر في اللغة الإنجليزية هي رواية « رحلة الحاج » من تأليف « جون بنيان » ، التي تقص بشكل مجازي النضال المسيحي للتوصل إلى الخلاص على صورة رحلة من مدينة الدمار ، مروراً بعوائق وملهيات مثل مستنقع اليأس وسوق الغرور ، وصولاً إلى المدينة السماوية ، وتتجسد الفضائل والفضائل في صورة شخصيات يصادفها المسيحي في رحلته ، مثل :

« والآن ، حين وصل إلى قمة التل ، جاء رجلان يجريان نحوه ، اسم أولاهما الرعديد ، والثاني المرتاب ، وقال لهما المسيحي : ما الأمر أيها السيدان ؟ إنكما تجريان في الطريق الخاطئ . وأجابه الرعديد ، إنهما كانا ذاهبين إلى مدينة صهيون ، فبلغا هذا المكان الصعب ؛ وأضاف ، كلما تقدما صعدا زاد ما نصادف من أخطار ؛ وعليه فقد ارتدنا على أعقابنا واعتزمنا العودة من حيث جئنا .

ولما كان تطور السرد في القصة المجازية يعتمد في كل نقطة منها على التوازي بينها وبين المعنى المضمن ، فإنها بذلك تنحو إلى عكس ما دعاه هنري جيمس « الشعور بالحياة في الرواية ، ولهذا السبب لا تظهر الأليجورية كثيراً في الرواية المعاصرة ، وإن ظهرت فتكون في صورة سرد مقحم على النص ، مثل الأحلام ( ورحلة الحاج ذاتها مقدمة على هيئة حلم ) أو قصص تحكيها شخصية ما في الرواية إلى شخصية أخرى ، فرواية جراهام جرين « مسألة منتهية » ، مثلاً ، تعرض قصة أطفال يحكيها البطل « كويري » إلى الصبية « ماري رايدر » والقصة ، عن تاجر مجوهرات ناجح وإن كان مستخفاً بالدنيا ، هي قصة مجازية واضحة عن عمل « كويري المهني بوصفه مهندساً معمارياً كاثوليكياً مشهوراً فقد إيمانه الديني ، وهي أيضاً تنطبق على نحو تهكمي على حياة « جراهام جرين » نفسه ومهنته الأدبية :

« وكان الجميع يقولون إنه فني ماهر ، بيد أنه كان يلقي ثناء مضاعفاً لجدية مواضعه ، لأنه كان يضع فوق كل بيضة صليباً ذهبياً مرصعاً بالأحجار الكريمة ، على شرف الملك » .

وتتنحو الأعمال التي تستخدم أسلوب القصة المجازية لا على نحو عارض بل بوصفه وسيلة سردية أساسية ، إلى أن تكون قصصاً تعليمية أو تهكمية ، مثل « رحلات جليفر » لجوناثان سويت و « مزرعة الحيوانات » لجورج أورويل « إيرهون » لـ « صمويل بتلر » . ففي هذه الروائع ، تُقدم الأحداث في واقعية سطحية تضيف نوعاً غريباً من الصدق على الوقائع الخيالية ، ويتم لعبة التوازي بين الأشياء بحذف ومهارة لا تحمل القارئ على الشعور بالملل من أحداث متوقعة ، وعنوان الرواية « إيرهون » بالإنجليزية تعني تقريباً « لا مكان إذا قرأت الكلمة بالعكس » ، وبهذا يضع بتلر كتابه في الطراز نفسه الذي وضع به توماس مور كتابه « يوتوبيا » ( وهي كلمة تعني لا مكان ) ، وهو وصف عالم خيالي يحمل تماثلاً واختلافاً عن عالمنا ، وفيها يعبر شاب إنجليزي سلسلة جبال في مكان قصي من الإمبراطورية ( يبدو أنه نيوزيلندا ، حيث قضى بتلر عدة سنوات من حياته ) ويعثر بطريق المصادفة على بلد لم يكتشفه أحد من قبل ، وكان أهل هذا البلد قد بلغوا مستوى حضارياً يكاد يماثل مرحلة التقدم التي كانت عليها إنجلترا في العصر الفيكتوري ، ولكن قيمهم ومعتقداتهم كانت تبدو غريبة ومنحرفة في عين الراوي ، فمثلاً ، كانوا يعتبرون المرض جريمة تتطلب عقوبة وعزلاً عن الناس المحترمين ، ويعتبرون الجريمة مرضاً يستحق الشفقة من الأصدقاء والأقارب ، ويحتاج إلى علاج باهظ النفقة بواسطة أطباء رحماء يسمونهم « المطبعون » ويسرعة ، يدرك ، القارئ الفكرة الأساسية من وراء ذلك وهي أن بلدة « إيرهون » تعرض القيم الأخلاقية والأعراف الحميدة للمجتمع الفيكتوري ، ولكن في أشكال بديلة أو معكوسة ، وكان من المهم ألا يدرك الراوي ذلك ، والسبب أن جزءاً من المتعة التي يستخلصها القارئ من هذا النوع من القصص يأتي من استخدام ذكائه في تفسير القصة المجازية والشعور بالفخر من وراء تمكنه من ذلك التفسير وأهل « إيرهون » لا يدينون بأى من العقائد الدينية ، ويعززون مراعاة الراوي ليوم الراحة الأسبوعي على أنه « نوبة من نوبات العزوف تتنابني مرة كل سبعة أيام » وبدلاً من ذلك كانت عندهم « المصارف الموسيقية التي سُميت كذلك لأن » كل المعاملات تجري فيها بمصاحبة الموسيقى .. رغم أن تلك الموسيقى كانت منفرة للأذن الأوربية « وتزين هذه المباني على نحو مبهرج بطبقة من الرخام وبالتماثيل والزجاج الملون وغير ذلك من الزخارف ، ويعمد أناس محترمون مثل

عائلة نوسنبور ( روبنسون ) ، التى أصبحت من أصدقاء الراوى ، إلى أداء مراسم القيم بمعاملات مالية صغيرة مع هذه المصاريف ويعبرون عن استيائهم ، لأن قلة من الناس فحسب يستفيدون فائدة كاملة من هذه المصاريف، وذلك على الرغم من أن الجميع يعرفون أن عملة هذة المصاريف لا قيمة لها .

ومن الواضح من كل هذا المعنى المراد توصيله للقارئ : إن الدين الفيكتورى ما هو إلا طقوس اجتماعية فى معظمه ، وأن طبقة البورجوازية الإنجليزية ، إذ تعتنق ظاهرياً نص العقيدة المسيحية ، تباشر حياتها وفقاً لمبادئ مادية مختلفة تماماً عن تلك العقيدة بيد أننا إذا كنا نقرأ «إيرهون» ونستمتع بها ، فذلك لا يرجع إلى الرسالة التعليمية الواضحة التى تكمن وراءها ، بل لأن المؤلف يرسم أوجه التناظر فى روايته بنوع من التفكه السيريالى ودقة التعبير الذى يحفز الفكر ، فالمصارف ، خاصة الكبير منها ، هى بالفعل تشبه الكنائس أو الكاتدرائيات فى معمارها وديكوراتها ، وتدفعنا دقة التناظر إلى التفكير فى النفاق والادعاءات الزائفة التى تتحلى بها المؤسسات المالية والدينية على السواء ، أما السلوك الراضى عن النفس لسيدات أسرة نوسنبور اللاتى يتوجهن إلى المصرف الموسيقى يتأبطن أكياس نقودهن " لا على سبيل التفاخر تماماً ، وإنما فحسب كى يعلم من يراهن الجهة التى يقصدن إليها " ، فهو يضيف إمتاعاً أكبر مما لو كان سلوك شخصيات فى رواية واقعية يحملن كتب الصلوات ، ومع ذلك فالقصة المجازية هى أسلوب فنى آخر من أساليب إزالة الألفة .



## التجلى

ويصلان إلى موضع حامل كرة الجواف ، وهى منصة من الحشائش إلى جوار شجرة فاكهة ضئيلة الحجم تعرض حفلات من البراعم الطيلة اليابسة ، ويقول "راييت " من الأفضل أن أبدأ إلى أن تهذا " . كان الغضب يكتم على قلبه ويقطع نقاته . إنه لا يعبا بأى شىء سوى أن يخرج من هذا الورطة ، إنه يرغب لو أمطرت الدنيا ، وكيفا يتجنب النظر إلى " إكليز " أخذ يتطلع إلى الكرة التى كانت تستقر أعلى حاملها وتبدو كأنها بالفعل قد أصبحت منفصلة عن الأرض . ويكل بساطة ، يرفع عصا الجواف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة ، وكان الصوت محملا بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثله من قبل ، كانت نراعا ترفعان وجهه إلى أعلى وكرتة تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرافة السوداء الجميلة للسحب التى تنثر بالعاصفة ، وذلك كان لون جده المفضل يمتد بكثافة ناحية الشرق ، ثم تنحسر الكرة على طول خط مستقيم كأنها حافة مسطرة ، ثم تضعف ، فتصير ، كتجمة ، كنقطة . وتتردد ، فيظن راييت أنها ستتوقف ، بيد أنه مخطئ فالكرة تجعل من هذا التردد نقطة انطلاق لقفزة أخيرة : ففى ما بدا كأنه شهقة واضحة ، قضمت قضمة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقط مختفية . وصاح : " هكذا ! " ثم التفت إلى إكليز وكرر بابتسامة تفخيم : " هكذا " .

جون ابدايك : أركض يا راييت ( ١٩٦٠ )

التجلى ، بمعناه الحرفى ، هو عرض . وبالمصطلح المسيحى يشير إلى عرض يسوع الطفل على ملوك المجوس الثلاثة . وقد عمد «جيمس جويس» ، وهو الكاثوليكي المرتد الذى اعتبر مهنة الكاتب نوعاً من الكهانة الدنيوية ، إلى تطبيق الكلمة على العملية التى يتم بمقتضاها تحويل حدث عادى أو فكرة عادية إلى شىء يتصف بالجمال الدنيوى عن طريق ممارسة الكاتب لعمله ، كما يقول " ستيفن ديدالوس " : " تبدو روح أبسط الأشياء نوراً مضيئاً " ، وينطبق هذا المصطلح الآن على نحو واسع على أى مقطع وصفى تحمل فيه الحقيقة الخارجية معنى أكثر استشرافاً بالنسبة للمتلقى ، وفى الرواية الحديثة ، يقوم التجلى عادة بالوظيفة التى يقوم بها الحدث الحاسم فى السرد التقليدى ، موفراً نقطة الذروة أو الحل فى القصة أو المقطع القصصى ، وقد أرانا جويس نفسه الطريق إلى هذا ؛ فكثير من قصص " ناس من دبلن " ينتهى على ما يبدو بعدم تحقق الذروة - بهزيمة ما أو إحباط أمل أو حادثة تافهة - بيد أن اللغة تجعل من عدم التحقق ذلك لحظة صدق بالنسبة للبطل أو للقارئ ، أو بالنسبة لكليهما . وفى رواية «صورة الفنان فى شبابه» يرتفع مشهد فتاة صبية تخوض فى البحر وقد رفعت ذيل تنورتها إلى أسفل وسطها ، ليصبح عن طريق الإيقاعات والتكرارات فى الأسلوب ، رؤيا استشرافية للجمال الدنيوى تؤكد للبطل التزامه باتخاذ مهنة الفنان بدلا من مهنة رجل الدين : « كانت تنورتها الزرقاء ملفوفة فى جراحة حول وسطها ومعقودة خلفها ، وكان صدرها يمثل صدر طائر ، نحىلا رقيقا كصدر يمامة داكنة الريش ، غير أن شعرها الجميل الطويل كان شعر صبية ، وكان وجهها وجه صبية وعليه مسحة من روعة الجمال الآدمى » .

والقطعة المقتبسة من أول روايات «جون أباديك» عن شخصية رابيت تصف حدثاً فى مباراة ، ولكن كثافة اللحظة ، وليست نتائجها ، هى المهمة هنا ( فنحن لا نعرف أبداً ما إذا كان البطل قد كسب هذا الموقع من عدمه ) ، " وهارى أرمسترنج " ، الذى يكنى " رابيت " ( وهى تعنى الأرنب ) ، هو شاب مغرور فى وظيفة لا مستقبل لها فى مدينة أمريكية صغيرة ، ومغرور فى زيجة لم يعد فيها من حياة سواء من الجانب الحسى أو العاطفى بعد مجئ أول مواليد الزوجين ، وهو يقوم بمحاولة عقيم للهرب من وجوده الخانق ، فلم يؤد به ذلك إلى أبعد من أحضان امرأة أخرى . ويدعوه قس كنيسة المحلية المدعو إكليز إلى لعب مباراة للجولف كطريقة لنصحه بالعودة إلى

زوجته . ورابيت ، الذى عمل فتى صباه كحامل لأبوات الجولف ، يعرف أصول اللعبة الأساسية ، ولكن نظراً لتوتر الموقف فإن ضربته الأولى " جعلت الكرة تنحرف إلى جانب واحد ، ثم تحيد عن طريقها بصورة فجائية تجعلها تسقط فى وسط طيرانها فى ثقل حاد كأنما هى قطعة فخار " ؛ ثم لا يتحسن لعبه إن "إكليز" يضايقه بالأسئلة . " لماذا هجرتها ؟ " " لقد قلت لك ؛ هناك ذلك الشيء الذى افترقته " . " أى شيء ؟ هل رأيته أبداً ؟ هل أنت متأكد أنه موجود ؟ . . . أهو جامد أم لين يا هارى ؟ ألونه أزرق ؟ أهو أحمر ؟ أهو مبرقش ؟ " . ويشعر رابيت بالضيق الشديد من أكليز الذى سخر منه بأسئلته ذات النبرة التهكمية ، فيجيبه على كل ذلك بأن يسدد أخيراً ضربة ناجحة إلى الكرة .

وفى أساليب التجلى ، يأتى النثر القصصى إلى أقرب حد من الكثافة الفعلية للشعر الغنائى ( ومعظم القصائد الغنائية هى فى الواقع تجليات ) ؛ ولهذا فالوصف المعتمد على التجلى يكون على الأرجح غنياً بالاستعمالات البديعية والجناس اللفظى . وأبدائك كاتب موهوب على نحو كبير بقوة الاستعارات التى يستخدمها ، فحتى قبل أن يدخل فى الموضوع الرئيسى فى تلك الفقرة ، يمهّد للمشهد بوصف حى طبيعى لشجرة الفاكهة ، التى توحى « حفنات البراعم العليقة اليابسة » بها بالعداء الذى يكتنف المناسبة وبالأمل فى الخروج من هذا العداء ، بيد أن الوصف الأول للضربة كان وصفاً حرفياً عن عمد ، فعبارة « وبكل بساطة يرفع عصا الجلف حول كتفه ثم يهوى بها على الكرة » ، هى أشبه بوصف خبير فى لعبة الجولف لضربة فنية . وفى عبارة « كان الصوت محملاً بالتجويف والفرادة إلى حد لم يسمع مثله من قبل » ، يضيف تحويل حالة الصفة ، من أجوف وفريد إلى حالة الاسم المجرد ، رنيناً خفياً إلى الكلمتين ثم تتخذ اللغة منحى استعارياً : « وكرته تطير بعيداً عنه ، شاحبة شحوب القمر قبالة الزرقة السوداء الجميلة للسحب التى تنذر بالعاصفة » ، ثم تتسع هذه السلسلة الكونية والفلكية من الاستعارات بعد ذلك فى كلمات « : ، كنجمة ، كنقطة » . أما أجراً استعمال بديعى فقد أرجى لآخر الفقرة : ففى هذه اللحظة التى كان يظن فيها أن كرتة سوف تتوقف ، فإنها « تجعل من هذا التردد نقطة انطلاق لقفزة أخيرة : فما بدا كأنه شهقة واضحة ، ليسى سوى قضمة أخيرة من الفضاء قبل أن تسقط مختفية » . وإن الجمع بين الحواس فى كلمتى « شهقة واضحة » قد تبدو غنية أكثر من اللازم عند

تطبيقها على الكرة للجولف ، إذا لم تكن تحتل مكان الذروة في الوصف ، وحين يلتفت "رابيت" إلى "إكليز" وسصيح بانتصار : « هكذا » ، فهو يرد على أسئلة القس عما يفتقد في زواجه ، بيد أن هناك إلماحاً الى التسامى الدينى فى اللغة التى استعملت لوصف كرة الجولف ( فعبارة « نقطة انطلاق لقفزة أخيرة يمكن أن تكون مأخوذة من اللاهوت الوجودى الحديث ) الذى يعلّق فى غموض على افتقار إكليز نفسه إلى الإيمان الدينى الحقيقى ، وربما يسمع القارئ أيضاً فى صيحة رابيت الأخيرة هكذا « صدى لرضاء الكاتب الذى له ما يبرره بعد أن كشف عن طريق اللغة عن الصوت المتألق لضربة جولف ماهرة التسديد .

## المصادفة

وجد نفسه على الفور يعتبرهما شخصين وصلت بهما السعادة منتهاها - شاب يرتدى قميصاً وشاباً عفوية وجميلة ، جاءا في بهجة من مكان آخر وعرفا بالفتما بهذا المكان ، ما يمكن أن يوفره لهما هذا الملاذ الخاص ، وعند اقترابهما ، حمل الهواء معه خواطر أخرى ؛ خواطر أنهما كانا خبيرين واليفين بالمكان وقد تعودا على الحضور إليه - وأن هذه الزيارة لا يمكن بلئ حال أن تكون أول زيارة لهما ، وشعر شعوراً مبهماً أنهما يعرفان جيداً التصرف في هذه الأحوال - وخلق عليهما ذلك هالة أكثر شاعرية ، ومع هذا ، ففي نفس لحظة هذا الانطباع عنهما ، بدا أن قاريهما قد أصبح تحت رحمة التيار بعد أن ترك له العنان له من يقوم بالتجديف . ورغم ذلك فقد اقترب القارب أكثر ، إلى الحد الذي سمح لـ "سترنر" أن يتصور أن السيدة الجالسة في مؤخرة القارب قد أحست لسبب ما بوجوده هناك يرقبهما ، وقد تكررت ذلك بحدة إلى رفيقها ولكنه لم يلتفت بالمرّة ؛ فقد بدا كما لو أن السيدة قد طلبت من الشاب الذي يرافقها ألا يتحرك . كانت قد أبركت أمراً ما جعلهما يتريدان في مسارهما ، وظلا في تريدهما يعمهان بينما القارب لا يدنو من المرفأ ، كان حدثاً مفاجئاً وسريعاً ، بلغ من سرعته أن إدراك ستريزير للأمر ونهوله لم يفرق بينهما سوى لحظة واحدة فقبل أن تنتقضي تلك اللحظة كان قد عرف أيضاً شيئاً ، وهو أنه يعرف السيدة التي ألفت مظللتها ، التي أمالتها كأنما لتخفي وجهها ، ظلالاً وردية اللون على المشهد الجميل . كان الأمر في منتهى الغرابة ، صدفه واحد في المليون ؛ ولكنه إذا كان عرف السيدة ، فإن الشاب الذي كان لا يزال يوايه ظهره ، الشاب ، بطل المشهد الشاعري الذي لا يرتدى جاكيت ، والذي استجاب لتخدير السيدة ، لم يكن ، كيما يكتمل العجب ، سوى "تشاد" .

هنري جيمس : السفراء ( ١٩٠٣ )

فى كتابة القصة ، هناك دائماً نقطة وسط بين تحقيق البناء والنمط والخاتمة من جهة ، وبين تقليد عشوائية الحياة وعدم تناسبها وانفتاحها ، من جهة أخرى . فالمصادفة التى تفاجئنا فى الحياة الواقعية بتساوق لم نكن نتوقعه فيها ، تتحول فى القصة إلى أداة بنائية مفرطة فى الوضوح ؛ ويمكن أن يؤدى الاعتماد المفرط عليها إلى تهديد محاكاة الواقع فى القصة . ويختلف قبولها بالطبع من فترة إلى أخرى . ويلاحظ "بريان إنجليس" فى كتابه "المصادفة" أن "الروائيون يوفرون دليلاً عظيم القيمة لمعرفة اتجاهات معاصريهم فيما يتعلق بالمصادفة ، عن طريق الطريقة التى يستخدمونها بها فى كتبهم" .

أما التعليق الظريف لديفيد سيسيل بأن شارلوت برونتى "قد مطت ذراع المصادفة الطويل إلى حد أنها خلعتة" فيمكن أن ينطبق على جميع الروائيين من العصر الفيكتوري ، الذين كتبوا قصصاً طويلة متعددة المستويات ومثقلة بالوعظ الأخلاقي وتضم شخصيات عديدة مستمدة من طبقات مختلفة من المجتمع ، ويسمح استخدام المصادفة بإقامة علاقات خلابة ومفيدة بين أشخاص لم يكونوا عادة ليتعارفوا ، وكان ذلك عادة ما يرتبط بموضوع الانتقام الإلهي - وهى الفكرة العزيزة على قلب الفيكتوريين ، بأن فعل الشر ينكشف دائماً فى النهاية ، وربما كان "هنرى جيمس" يشير إلى نفس هذه التعاليم فى اللقاء الذى جرى بالمصادفة والذى يشكل ذروة رواية "السفراء" ، ولكن بأسلوب حديث يجعل العقاب يصيب الأبرياء بنفس القدر الذى يصيب المخطئين .

وبطل القصة ، لامبرت ستريذر ، أمريكي أعزب مسن ولطيف العشر ، تبعث به راعيته الرهيبة مسز "نيوسم" إلى باريس لاستقصاء شائعات بأن ابنها تشاد يتجاوز حدوده مع امرأة فرنسية ، وأن يعيده إلى أمريكا لتولى أعمال الأسرة . ويفتتن ستريذر بباريس ، وبشخصية تشاد التى تطورت إلى الأفضل ، وبصديقته الأرستقراطية ، مدام فيونيه ؛ وهو إذا يثق فى التأكيدات التى قدمها له تشاد بأن علاقته بالسيدة المذكورة هى علاقة بريئة تماماً ، يقف إلى جوار الشاب فى النزاع العائلى مما يؤثر على وضعه فى المستقبل . وبعد ذلك ، فى سياق نزهة منفردة فى الريف الفرنسى ، يتوقف عند نزل على شاطئ النهر ، فيصادف تشاد ودام فيونيه وهما يتجهان وحدهما إلى نفس الموقع فى أحد قوارب التجديف ، ويتحول تحقق ستريذر بأنهما بعد كل شئ عاشقان

إلى صحوة مريرة ومهينة ، فقد استبانت الثقافة الأوروبية التى عشق بحماس جمالها وأسلوبها ورقتها ، عن مخاتلة أخلاقية ، بما يؤكد تحامل الأمريكيين المتعصبين المتزمطين .

وقد تم ابتداء هذا الحل عن طريق المصادفة ، وهى " صدفة واحد فى المليون " ، كما يذكر النص نفسه بجرأة ، فإذا لم يكن " يبدو " مبتدعاً ، عند قراءته ، فالسبب فى جانب منه أنه هو الوحيد تقريباً فى الحبكة كلها ( ولذلك كان أمام جيمس احتياطي كبير من الوثوقية ليسحب منه ) ، وفى جانب آخر لأن السرد البارع للحادثة من وجهة نظر "ستريذر" يجعلنا نعيشها بدلا من أن نتلقى مجرد نبأ عنها ، وقد كان إدراك ستريذر للأمر على ثلاثة مراحل ، تم تقديمها بطريقة التصوير البطيء ، فنحن أولا نشارك فى ملاحظته الطيبة للرجل والمرأة فى القارب بافتراض أنهما غريبان عنه يكمل مظهرهما سعادة المشهد الشاعرى الذى يتأمله ، وهو يبنى قصة صغيرة عنهما ، ويستنتج من سلوكهما أنهما " من الزوار الخبيرين والأليفين بالمكان ( وهذا يعنى أنه يتوجب عليه ، حين يعرف أنهما تشاد ومدام دى فيونيه ، أن يواجه الحقيقة المرة بأنهما عاشقان خبيران وأليفان ، وأنهما كانا يخدعانه طوال ذلك الوقت). وفى المرحلة الثانية ، يرى تغييرات عديدة محيرة فى سلوك الرجل والمرأة : فالقارب يجنح ، ويتوقف الرجل عن التجديف ، بناء على أمر السيدة فيما يبدو ، التى لاحظت وجود ستريذر . ( وكانت مدام فيونيه ترى ما إذا كان بوسعهما التقهقر دون أن يراهما ) . وبعد ذلك ، فى المرحلة الثالثة والأخيرة ، يتحقق "ستريذر" أنه " يعرف السيدة التى ألفت مظللتها ، التى أمالتها قليلا كأنما لتخفى وجهها ، ظللا وردية اللون على المشهد الجميل " . وحتى عندها لا يزال ذهن "ستريذر: يتعلق بشاعريته الجمالية ؛ مثلما حاول ، فى تعرفه وجود تشاد ، أن يخفى عن نفسه شعوره بالاستياء بالتظاهر الأجوف بالدهشة والسرور . وبعد أن صوّر "جيمس" اللقاء بمثل هذه الحيوية ، كان بوسع المخاطرة فى الفقرة التالية بوصفه بأنه " غريب كما يحدث فى القصص ، وفى المسرحيات الهزلية " .

وتختلف نسبة حدوث المصادفة فى الحبكات القصصية تبعاً لنوع القصة والفترة التى تقع فيها ، ويتصل ذلك بمدى شعور الكاتب بأن قراءه سيتقبلونها على نحو طبيعى أم لا ، وتجربتي الذاتية فى هذا الشأن أننى قد شعرت بهواجس أقل عند استخدامى للمصادفة فى روايتى " عالم صغير " ( الذى يرهص عنوانها ذاته بتلك

الظاهرة ) عنها عند كتابتي رواية " عمل طيب " . فرواية عالم صغير رواية كوميدية ، وجمهور الكوميديا سيقبل مصادفة غير محتملة من أجل الفكاهة التي تنطوى عليها ، وحين ربط "هنري جيمس" بين المصادفة و " المسرحيات الهزلية " ، لا شك أنه كان يفكر فى كوميديات " البولفار " الفرنسية التي شاعت فى مطلع القرن [ العشرين ] ، على يد كتاب مثل " جورج فيدو " ، التي تدور كلها حول مواقف مثيرة للشبهة بين الجنسين ، " وعالم صغير " تنتمى لذلك النوع ، وهى أيضاً رواية تقلد عن وعى حبكة رومانس الفروسية المتشابكة ، ولهذا فثمة تبرير تناصى أيضاً لتعدد المصادفات فى القصة ، ويتركز أحد أشنع الأمثلة فى القصة على " شيريل سمرى " ، وهى موظفة فى شركة طيران فى مطار " هيثرو " تقوم بخدمة عدد لا يُصدق من شخصيات القصة فى سياق الكتاب ، وفى مرحلة متأخرة من ملاحقة البطل " برس مكجاريجل " للبطل " أنجليكا " تترك له رسالة على منضدة الالتماسات فى الكنيسة الصغيرة بالمطار ، مكتوبة بشفرة تحيل إلى مقطوعة من قصيدة "سبنسر" ملكة الجنيات " . وبعد أن يفتش " برس " عبثاً عن نسخة من القصيدة فى محل بيع الكتب بالمطار ، كان على وشك العودة إلى لندن ، حين تقوم شيريل ، التي كانت فى مكتب استعلامات شركتها ، بإبراز نسخة من الكتاب المطلوب نفسه من تحت منضدة ، ويتضح أنها استعاضت بهذا الكتاب عن قراءتها المعتادة للرومانسيات الرخيصة نتيجة سماعها محاضرة عن طبيعة الرومانس الأدبية الأصلية من أنجليكا ، دائمة التحذلق ، حين كانت شيريل تُنهي إجراءات سفرها إلى جنيف ، وهكذا يحصل برس على مفتاح حل شفرة الرسالة ومعلومات عن المكان الذى تتواجد أنجليكا فيه ، وكل هذا بعيد الاحتمال للغاية ، بيد أنه بدا لى أن فى تلك المرحلة من مراحل الرواية أنه كلما كان هناك المزيد من المصادفات ، ازدادت إمكانية الضحك والفكاهة ، بشرط ألا تتحدى تلك المصادفات حسن إدراك الأمور ، وكانت فكرة احتياج امرئ لمعلومات عن قصيدة كلاسيكية ترجع إلى عصر النهضة ويعثر عليها من مكتب استعلامات إحدى شركات الطيران ، من الطرافة بحيث يصبح القارئ على استعداد لأن يتغاضوا عن عدم تصديق الأمر .

أما رواية " عمل طيب " ففيها عناصرها الكوميدية والتناسية ، بيد أنها رواية أكثر جدية وواقعية ، وكنت أدرك أنه يجب الإقلال إلى أقصى حد من استخدام المصادفة كأداة من أدوات الحبكة ، كما يجب تغطيتها وتبريرها بعناية أكبر ، وإذا ما



كنت قد نجحت فى هذا فما أنا بالذى يجب أن يحكم بذلك ، ولكنى سأورد مثالا على ما أعنيه ، ففي الجزء الرابع من الرواية ، يقوم البطل " فيك ويلكوكس " بإلقاء خطاب أمام اجتماع لموظفيه ، حين تقاطعه إحدى الفتيات فى ملابس جذابة كى تسلمه " برقية فى شكل قبلة " ، وتغنى له رسالة مصاحبة ساخرة ، وكان ذلك " مقلبا " دبره مدير المبيعات الذى لم يكن راضيا عن " فيك " . وكان الاجتماع على وشك أن يفشل ، حين تصدت البطلة " روبين بنروز " لإنقاذه . وتأمرو روبين الفتاة بالرحيل ، فتطيعها على الفور ، لأنها إحدى تلميذات روبين وتُدعى "ماريون راسل" ، وهذه مصادفة واضحة ، وإذا كانت ناجحة من الناحية القصصية فلأننى قد بثت قبل ذلك فى النص إشارات تلمح إلى أن ماريون تقوم بمثل هذا العمل – ولكن ليس بالوضوح الذى يجعل القارئ يحدس أن فتاة " البرقية فى شكل قبلة " هى ماريون منذ أول ظهورها ، بل بالقدر الذى يجعله يتقبل ذلك بعد الإفصاح عن هويتها وبهذا أقل أن يخف التشكك بشأن المصادفة ، عن طريقه تقديم حل مرضٍ لأحد الألفاظ ( ما هو العمل الإضافى الذى تقوم به ماريون ؟ ) وكذلك عن طريق التركيز على التدخل الناجح لروبين بدلا من التركيز على إدراكها للمصادفة .



## الراوي غير الموثوق به

"إنه من مسزجونسون زميلة عمتي ، وهي تقول إن عمتي توفيت أول أمس " .  
وصمتت برهة ثم قالت : " الجنازة غداً ، وإنني لأسأل هل يمكنني أن أخذ ذلك اليوم  
إجازة " .

" إنني واثق أنه يمكن أنه يمكن ترتيب ذلك يا أنسة كنتون " .

" شكراً لك يا مستر ستيفنز . أرجو عفوك ، ولكن ربما يكون بوسعي أن أكون  
وحدى الآن " .

" بالطبع يا أنسة كنتون " .

وخرجت ، ولم يخطر على بالي بعد ذلك أنني لم أقدم تعازي ، بوسعي تماماً  
أن أتخيل الصدمة التي أحدثها الخبر لها ، فعمتها كانت في كل الصور والمعاني  
بمثابة الأم لها ، وتوقفت في الردهة أتسائل عما إذا كان يجب أن أعود فأطرق الباب  
وأصلح مفوتي ، ولكن خطر لي عند ذاك أنني إذا فعلت ذلك ، أكون ، بمنتهي  
البساطة ، قد تعديت على وقت حزنها الخصوصي ، وبالفعل ، لم يكن من المستحيل  
أن تكون الأنسة كنتون في تلك اللحظة بالذات ، على بعد خطوات مني ، منخرطة في  
البكاء ، وأثارت هذه الفكرة شعوراً غريباً انبعث في داخلي وتسبب في بقائي واقفاً  
مطلقاً في الردهة لبعض الوقت . ولكن ، في نهاية الأمر ، قدرت أنه من الأفضل  
الانتظار إلى فرصة أخرى للتعبير عن تعازي ، وذهبت لشأني .

كازو إيشيجورو : بقايا النهار ( ١٩٨٩ )

الراوي غير الموثوق به هو دائماً ما يكون شخصية مختلفة تكون جزءاً من القصة التي يرويها . والراوي " العالم بكل شيء " غير الموثوق به ، هو تعبير يكاد يكون متناقضاً ولا يمكن أن يوجد إلا في النصوص المفرقة في الخروج على المؤلف والتجريب ، بل أن الشخصية الراوية للقصة لا يمكن أن تكون غير موثوق بها مائة في المائة ، فلو أن كل ما ترويها تلك الشخصية واضح الزيف ، فهذا ينقل لنا ما نعرفه بالفعل ، وهو أن الرواية هي موضوع من مواضيع الخيال ، وحتى تنجح الرواية في إثارة اهتمامنا ، لابد أن تتضمن إمكانية للتمييز بين الحقيقي والزائف في داخل العالم الخيالي الذي تصوره ، كما هو الحال في العالم الواقعي .

والحقيقة هو أن استخدام الراوي غير الموثوق به هو بمثابة الكشف بطريقة شائقة عن الفجوة التي تفصل الأمور الظاهرة عن الأمور الواقعية ، وإبداء كيف يشوه الإنسان الواقع أو حتى يخفيه تماماً ، حتى وإن كان ذلك لا يتم عن رغبة واعية أو شريرة من جانبه ، والراوي في رواية "كازو" ليس رجلاً شريراً ، ولكن حياته قامت على إخفاء الحقيقة والهرب منها ، فيما يتعلق به هو نفسه وبالأخرين ، وقصته هي بمثابة اعتراف ، بيد أنها تغص بالتبريرات المشوهة عن سلوكه وادعاءات يثيرها دفاعاً عن نفسه ، وهو لا يفهم حقيقته إلا في النهاية ، حين يكون الوقت قد فات كيما ينتفع بذلك الفهم .

وإطار القصة يتحدد في عام ١٩٥٦ ، والراوي هو "ستيفنز" رئيس الخدم العجوز في أحد البيوتات الإنجليزية العريقة ، " دارلنجتون هول " ، الذي كان يوماً مقر اللورد دارلنجتون ، ويمتلكه الآن أحد الأمريكيين الأثرياء . ويقوم "ستيفنز" ، بتشجيع من مخدمه ، بإجازة قصيرة في غربي البلاد . وكان دافعه الخاص لذلك هو الاتصال بالآنسة كنتون ، التي علمت مدبرة المنزل في " دارلنجتون هول " إبان عزه فيما بين الحربين العالميتين ، حين استضاف لورد دارلنجتون عدداً من كبار الساسة في اجتماعات غير رسمية من أجل مناقشة الأزمة في أوروبا . ويأمل ستيفنز أن يقنع الآنسة كنتون ( وهو يصر على مواصلة تسميتها الآنسة رغم أنها متزوجة ) أن تنهي تقاعدها وتأتي لحل مشكلة نقص العاملين في " دارلنجتون هول " ، وهو يستعيد الماضي بينما يقوم بتلك الرحلة .

ويتحدث ستيفنز ، أو هو يكتب ، بأسلوب رسمى جامد ، محدد على نحو متعمد ، وباختصار ، أسلوب رؤساء الخدم فى الكلام ، وإذا نظرنا إلى الأسلوب بصورة موضوعية لوجدنا أنه لا يحظى بأى قيمة أدبية على الإطلاق ، فهو يفتقر تماماً إلى الذكاء والحسية والأصالة ، وتكمن فعاليتها كوسيط فنى لهذه الرواية فى إدراكنا المتزايد لعدم تناسبه مع ما يصفه ، ونحن نستنتج تدريجياً أن اللورد دارلنجتون كان دبلوماسياً هاوياً ، ممن كانوا يؤمنون بإرضاء هتلى ويعضدون الفاشية ومناهضة السامية ، ولم يعترف ستيفنز أبداً لنفسه أو للآخرين أن الأحداث التاريخية اللاحقة قد أثبتت خطأ مخدومه الكامل ، وهو يشعر بالفخر للخدمة الناصعة التى قام بها لسيده الذى يراه الآخرين ضعيفاً شكساً ، والهيئة المرتبطة بصورة الخادم الكامل هى نفسها التى جعلته غير قادر على التعرف على الحب الذى كانت الأنسة كنتون مستعدة أن تقدمه له حين كانا يعملان سوياً ، أو أن يستجيب لذلك الحب ، بيد أن ثمة ذكرى معتمة ، فيها الكثير من الحذف ، لمعاملته لها تطفو على السطح تدريجياً فى سياق قصته - ونرى أن الدافع الحقيقى وراء سعيه إليها مرة ثانية هو أمل باطل فى إصلاح الماضى .

ويعطى ستيفنز مراراً صورة طيبة عن نفسه يكتشف القارئ أنها خاطئة أو خادعة . فبعد أن سلم الأنسة كنتون خطاباً ينبئها بموت عمته ، يدرك أنه لم يقم " بالفعل " بتقديم تعازيه ، ويؤدى تردده فيما إذا كان يجب عليه العودة على إلهاء القارئ عن إغفال ستيفنز البالغ القسوة التعبير عن أى نوع من الأسف فى الحوار المذكور فى الفقرة المقتبسة ، والقلق الذى يشعر به على ألا يتطفل عليها فى حرنها يبدو دلالة على شخصيته الحساسة ؛ ولكن الواقع هو أنه حالما يجد فرصة أخرى " للتعبير عن تعازيه " لا يقوم أبداً بذلك الأمر ، بل يعتمد بدلاً من ذلك إلى انتقاد طريقتها فى الإشراف على خادمتين جديدتين ينطوى على ضغينة . وبنفس النمط ، لا يجد أى كلمة أكثر تعبيراً من كلمة " غريب " لوصف الشعور الذى انتابه حين يجول فى خاطره أن الأنسة كنتون قد تكون منخرطة فى البكاء فى الجانب الآخر من الباب الذى يقف هو أمامه ، ويجوز لنا أن نشعر بالدهشة لتفكيره ذاك ، بعد أن لاحظ بارتياح تلقيها الأنباء السيئة فى هدوء ، وهو يعترف فى الواقع ، بعد صفحات كثيرة ، أنه قد ربط تلك الذكرى بالواقعة الخطأ :

إننى غير واثق الآن بالمرّة من الظروف الحقيقية التى دفعتنى إلى الوقوف هكذا فى الردهة الخلفية . ويحدث لى فى سياق آخر ، حين أحاول أن أجمع شتات ذكرياتى ، أنتنى يمكن أن أكون قد أكدت أن هذه الذكرى مستمدة من الدقائق التى تلت تلقى

الأنسة كنتون أنباء وفاة عمته... ولكن الآن ، بعد مزيد من التفكير ، أعتقد أنني قد أكون مخطئاً نوعاً ما بالنسبة لذلك الأمر ، وأن هذه الشذرة من الذكريات مستمدة في الواقع من أحداث وقعت في أمسية تبعد عدة أشهر على الأقل من وفاة عمة الأنسة كنتون .

وفي الواقع ، كانت أمسية أذلها فيها بأن رفض ببرود عرض الحب الذي قدمته له في خجل وإن كان على نحو واضح لا لبس فيه ، وكان هذا هو " سبب " انخراطها في البكاء خلف الباب المغلق ، ولكن ستيفنز كعادته ، لا يربط هذه المناسبة بتلك الواقعة الخاصة الحميمة ، ولكن بواقعة اجتماعات لورد درالنجتون المهمة ، ويرتبط موضوع النوايا السياسية السيئة بموضوع العقم العاطفي ارتباطاً مرهفاً في القصة الحزينة لحياة ستيفنز المضيق .

وإنه لمن الشيق مقارنة رواية "إيشيجورو" ومقابلتها بعمل فذ آخر يستخدم الراوى غير الموثوق به ، وهي رواية فلاديمير نابوكوف " نيران ذابلة " . وتلك الرواية تتخذ شكلاً غير مألوف هو قصيدة طويلة يكتبها شاعر أمريكي من نسج الخيال يدعى " جون شيد " ، ومعها تعليق مفصل عليها لأستاذ أوروبي مهاجر من جيران شيد يدعى " تشارلز كينبوت " ، والقصيدة سيرة ذاتية تركز على الانتحار المأسوي لابنة الشاعر . ونفهم أن شيد نفسه كان قد قُتل لتوه حين وقع مخطوط القصيدة في يد كينبوت ، وسرعان ما ندرك أن كينبوت مجنون يعتقد أنه الملك المنفى لإحدى البلدان الزراعية التي تشبه روسيا ما قبل الثورة البلشفية ، وهو قد أقنع نفسه بأن شيد كان يكتب قصيدة عن حياة كينبوت ، وأن شيد قد قُتل عن طريق الخطأ بواسطة قاتل أرسل لاغتيال كينبوت نفسه ، والغرض من تعليقه على القصيدة هو إثبات تفسير كينبوت الغريب للوقائع ، ومن مباهج قراءة تلك الرواية هو تمييز درجة الهلوسة الذاتية التي سقط فيها كينبوت ، بالإحالة إلى القصة " الموثوق بها " في قصيدة شيد ، وتعتبر " نيران ذابلة ، مقارنة برواية " بقايا النهار " كوميدياً ساخرة على حساب الراوى غير الموثوق به ، بيد أن الأثر الذي تخلفه ليس سلبياً تماماً ؛ فابتعاث كينبوت لمملكته الحبيبة " زمبلا " ابتعاث حى وساحر ولا ينمحي من الذاكرة ، ولقد خلع نابوكوف بعضاً من بلاغته الذاتية على شخصية روايته ، وكذلك الكثير من حنينه الحاد إلى الوطن وهو في منفاه ، وبالمقابل ، تعتمد رواية إيشيجورو إلى قبول أوجه القصور التي يفرضها الراوى الذي لا يمتلك أى بلاغة . فإذا كان ذلك الراوى موثقاً به ، كانت النتيجة بالطبع شيئاً مثيراً للضجر إلى أقصى حد .

## المستغرب

جلس ويلسون فى شرفة فندق بيفورد وقد دفع ركبتيه الملساوتين المتوربتين على سورها الحديدى ، كان يوم الأحد ، وناقوس الكاتدرائية يقرع لقداس الصباح ، وفى الجانب المقابل لشارع بوند ، فى نوافذ المدرسة الثانوية ، جلست الزنجيات الشابات مشتملات على أربية الرياضة الزرقاء الداكنة وقد انهمكن فى عمل لا ينتهى لتصفيف شعرهن الحاد المذهب ، ولعب ويلسون بشاربه حديث النمو وهو يحلم فى انتظار كوب منقوع الجين .

وكان فى جلسته تلك يواجه شارع بوند ، وأدار وجهه جانباً ليرى البحر ، وكان شحوبه يدل على قصر المدة التى انقضت منذ تركه المحيط والوصول إلى هذه المدينة ، يدل على ذلك أيضاً عدم اهتمامه بفتيات المدرسة المقابلة له ، كان كإصبع البارومتر المتأخر ، يشير ما يزال إلى الجو الحسن بينما رفيقه قد انتقل بالفعل للإشارة إلى الجو العاصف ، ومن تحته ، كان الكتبة السود يسكرون فى اتجاه الكنيسة ، ولكن منظر زوجاتهم ومن يرتدين ثياب الأصيل البراقة الزرقاء والحمراء لم يثر أى اهتمام فى ويلسون ، كان وحده فى الشرفه عدا أحد الهنود الملتحين يرتدى عمامة فوق رأسه وقد حاول بالفعل أن يقرأ طالعه : ذلك أن تلك الساعة لم تكن ساعة البيض ، الذين كانوا الآن على الشاطئ الذى يبعد خمسة أميال من هنا ، ولكن ويلسون لم يكن يمتلك سيارة وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد . وعلى جانبيه المدرسة كانت الأسطح الصفيفية تتحدر تجاه البحر ، بينما الصاج المضلع يئز ويجلجل كلما حط عليه نسر من النسور .

جراهام جرين : لب المسألة ( ١٩٤٨ )

تسببت الحركة الإمبريالية وما تلاها في بدء موجة لا مثيل لها من الترحال والاستكشاف والهجرة في أنحاء العالم كله ، وطالت من بين ما طالته الكتاب ومن سار على دربهم ، وكان من بين نتائج ذلك أن الكثير من الروايات في الأعوام المائة والخمسين الأخيرة ، خاصة البريطانية منها ، كانت تدور في أماكن مستغربة ، وأعنى بكلمة « مستغرب » الأجنبي وإن لم يكن بالتبعية مجيداً أو جذاباً : وقد تخصص «جراهام جرين» بالفعل في اختيار الأماكن الأجنبية غير الجذابة أو الرثة إذا استخدمنا إحدى صفاته المحببة ، لرواياته . ولقد قيل على سبيل الدعابة إنها كلها تدور في بلد من نتاج خياله هو « جرينلاند » ورواياته والحق يقال تتشابه في أجوائها ( فالنسور ، مثلاً تعمر سماواته أكثر من الحمام أو حتى العصافير ) ، بيد أن ذلك الاسم لا يفيه حقه في تصوير الصفات المحددة لبيئة رواياته .

والمستغرب في الفن القصصى هو توصيل شيء " أجنبي " إلى جمهور يُفترض أنه في بلاده ، جوزيف كونراد ، الذي يرتبط عمله ارتباطاً وثيقاً بعصر الإمبريالية ( كان مهاجراً بولندياً التحق بالبحرية التجارية البريطانية وشاهد عن قرب أعمال الإمبراطورية البريطانية ، ومنافسيها في أصقاع العالم البعيدة ) ، قد فهم ذلك جيداً ، وفي بداية قلب الظلمات وهي دراسته كلاسيكية للآثار المرعبة للاستعمار البلجيكي للكونغو الأفريقي على السكان الأصليين وعلى الأوروبيين الذين قاموا به ، على السواء ، يضع "كونراد" إطار قصته بأن يجعل الرواي ، "مارلو" ، يحكيها لمجموعة من رفاقة على السفينة الراسية في مصب نهر التيمز ، قال "مارلو" فجأة "وهذا أيضاً كان أحد أشد الأماكن ظلمة على الأرض" . ويمضى "مارلو" فيتخيل كيف كانت تبدو ضفاف التيمز في عيني روماني منذ ألفي سنة - « شطآن رملية مستنقعات غابات متوحشة - بون أية أغذية مناسبة لإنسان متمدين ... وهنا وهناك معسكر حربي تائه في البرية كإبرة في كومة من القش - برد ، ضباب ، عواصف ، أمراض ، منفى ، موت ، موت ماثل في الهواء ، في المياه ، في الشجيرات » وهذا عكس للقصص الأساسية ، التي يخرج فيها رجل إنجليزي من أوروبا النشيطة الحديثة التقدمية لكي يواجه الأخطار والحرمان في أفريقيا الحالكة وهي تهيئنا للشك الجذري الذي تبثه تلك الرواية القصيرة تجاه النماذج النمطية لمعانٍ مثل « متوحش » و« متمدين » في قصة رحلة مارلو عبر نهر الكونغو .



ولقد سجل "جراهام جرين" كثيراً من إعجابه الشديد لكونراد، واعترف بأنه اضطر إلى ترك قراءة كتبه خوفاً من أن يتأثر رغماً عنه بأسلوبه ، ولا أدري إذا كان العنوان «لب المسألة» ( وترجمته الحرفية هي « قلب المسألة » ) وهى رواية مستمدة من الفترة التى أمضاها جراهام جرين فى خدمة المخابرات البريطانية أيام الحرب فى سيراليون تحتوى على إشارة أو إيحاء أو اعترافاً بالفضل لقصة كونراد الإفريقية ، بيد أن افتتاحية جرين ، مثلها مثل افتتاحية كونراد ، تتصف بالبراعة الفنية فى الطريقة التى تتناول بها معانى الوطن والخارج ، وتقابل بينهما وتظهر ما فيها من تناقضات وويلسون ، الذى وصل حديثاً من إنجلترا ، هو شخصية ثانوية يخدم ، بصفة خاصة ، غرض تقديم القارئ إلى المشهد المستغرب ، ( وحالما يتم ذلك الغرض تنتقل وجهة النظر السردية إلى البطل "سكوبى" وهو ضابط شرطة يعيش فى البلد منذ مدة طويلة ) ، ويحجم فى مكر عن الكشف بسرعة عن المكان الذى يوجد فيه ( فريتاون ) . ولكنه يدعنا نستنبطه ، ويجعل المهمة معقدة بوضع الإشارات المضطربة هنا وهناك . ذلك أن فندق بدفورد والمدرسة الثانوية ، وجرس الكاتدرائية الذى يقرع داعياً للصلاة الصباحية ، كل ذلك يبدو ملامح مدينة إنجليزية ، فى الفقرة الأولى ، تعمل الإشارة إلى ركبتى ويلسون العاريتين (مما يعنى أنه يرتدى « شورت ») وإلى الزنجيات الصغيرات ، فحسب ، على الإلماح بأن المكان هو على الأرجح أفريقيا الاستوائية ، وكوننا نتأخر فى إدراك ذلك يبرهن على الدرجة التى يعمد بها الاستعمار إلى فرض ثقافته الخاصة على الثقافة المحلية ، كى يسيطر عليها فكرياً من ناحية وكما يخفف من حنينه إلى الوطن ، من ناحية أخرى . وثمة ما يدعو إلى السخرية والرتاء فى قابلية المستعمرين التعاون فى تلك العملية - الفتيات الإفريقيات فى سراويل الجمنازيوم ذات الطراز البريطانى يحاولن عبثاً تمويج شعرهن ، الكتاب السود وزوجاتهم يحضرون فى خشوع القديس الأنجليكانى ، ونحن ننحو إلى اعتبار رواية «لب المسألة» قبل كل شئ رواية عن الاستعمار .

وكما سبق أن ذكرت ( فى الفصل ١٤ ) فإن الوصف فى الرواية انتقائى بالضرورة ويعتمد اعتماداً كبيراً على الأداة البلاغية المسماه المجاز المرسل ، حيث يقوم الجزء مقام الكل ، فصورة ويلسون تتشكل لدينا عن طريق ركبتيه وشحوبه وشاربه ، بينما تتشكل صورة الفتيات الإفريقيات عن طريق أرديتهن الرياضية وشعرهن المدبب وفندق بدفورد عن طريق شرفته ذات السور الحديدى وسقفه ذى الصاج المصنع ...

وهكذا وتمثل هذه التفاصيل المشهدية نسبة ضئيلة من كل الأشياء التي يمكن ملاحظتها . وهناك تعبير استعارى واضح واحد : تشبيع البارومتر ، الذي يبدو في الواقع مقحماً على الموضوع ، ويلعب على التورية في كلمة « الحسن » لكي يقيم التضاد بين الأبيض والأسود الذي يبين في القطعة كلها ، بيد أن بعض الصفات المطبقة على التفاصيل الحرفية للمشهد تولد إحياءات وإحالات شبه استعارية فكلمة المساوتين ( لتي تنطبق عادة على اليد ) تؤكد عدم وجود أي شعر على ركبتى ويلسون ، كما أن كلمة « حديث السن » ( وهى فى الأصل young ، التى عادة ما تطلق على الشخص عموماً ) تؤكد خفة شاربه ، بالمقارنة إلى وفرة شعر الفتيات الأفريقيات ، وثمة توازن واختلاف على السواء هنا . فالطريقة التى يدفع بها ويلسون ركبتيه فى السور الحديدى ترمز إلى عقليته التى تقوم على القمع ، التى تتصف بها المدرسة الخاصة والوظيفة الحكومية اللتان ينتمى إليهما ؛ واللذان ما زالتا فيه كما يتضح من عدم اهتمامه الجنسى ( الملاحظ مرتين ) فى الشابات الأفريقيات ، كما أن جهود الفتيات فى تطويع شعرهن المجدد هو رمز أكثر وضوحاً لخضوع ما هو طبيعى للاعتبارات الثقافية ، ويستمر استخدام الشعر كعلامة عرقية مميزة فى الفقرة التالية فى الهندى الملتهى صاحب العمامة .

ومع أن المشهد يجرى وصفه من موقف ويلسون فى المكان والزمان ، فإن السرد لا يقدم وجهة نظره الذاتية ، إلى أن نصل إلى عبارة « وشعر بوحدة لا يكاد يتحملها أحد » وقبل ذلك كان ويلسون نفسه أحد موضوعات المشهد ، الذى يروى بواسطة راوٍ عالم بكل شئ وإن كان لا شخصانياً ، الذى يعرف أشياء لا يعرفها ويلسون ، ويرى أشياء لا يلاحظها ويلسون ، ويقيم صلات تهكمية بين تلك الأشياء بعضها البعض ، لا يقدر ويلسون وهو ينتظر كأس منقوع الجين ويحلم ، على إدراكها .

(٣٦)

الفصول .. وما يتصل بها

## الفصل الثاني

فترة نموى - كراهية أقربائى لى - إرسالى إلى المدرسة - إهمال جدى لى -  
مدرسى يسيء معاملتى - المصائب تزيد من صلابتى - أئبر المؤامرات ضد  
المتطعين - يمنعوننى من الاتصال بجدى - وريثه يطاردنى - أكسر أسنان مريى  
الوريث .

تويباس صموليت : رودريك راندوم ( ١٧٤٨ )

## الفصل العاشر

أليس من العار أفراد فصلين لما حدث عند الهبوط درجتين فحسب من السلم ؟  
ذلك أننا لم نكن قد وصلنا إلا إلى أول بسطة ولا يزال أمامنا خمس عشرة درجة  
نهبطها وعلى حد علمى فما دامت شهية أبى وعمى "طوىي" مفتوحة للكلام فأمامنا  
عدد كبير من الفصول قدر كثرة درجات السلم ، وماذا بوسعى أن أفعل يا سيدى  
هذا هو قدرى ، انزل الستار يا شاندى - فلقوم بانزاله شطب الصفحة كلها يا  
تريسترام فأشطبها وأتوجه إلى فصل جديد .

لم يكن أمامى أى قاعدة أخرى أسترشد بها فى ذلك الأمر ! وحتى إذا كان  
عندى واحدة - فأنا لا أتبع أية قواعد فى حياتى لكنت كرمشتها ومزقتها قطعاً  
ولألقيت بها إلى النيران بعد أن أستعملها ، هل هذا يملؤنى بالدفء ؟ أى نعم والأمر  
يستحق ذلك - قصة لطيفة ! فهل على الإنسان أن يتبع القواعد أم هل على القواعد  
أن تتبع الإنسان ؟

لورانس ستيرن : حياة تريسترام شاندى المحترم وآراؤه ( ١٧٥٩ - ١٧٦٧ )

## الفصل الثامن

سيكون « آرثر سبت » فراشى  
فلن يتعين على تنظيف الملاعات !  
وسيكون من بئر سان أنطوان شرابى  
مادامت حبيبتى قد هجرتنى .  
( أغنية قديمة )

السير والتر سكوت : قلب مدلوثيان ( ١٨١٨ )

ما دمت لا أحسن القيام بأى شىء  
لأننى امرأة  
فإننى أمد يدي يوماً  
كى أعتمد على أقرب شىء أمامى .  
( مناساة فتاة : يومنت وقلتشر )

جورج إليوت : ميدل مارش ( ١٨٧١ - ١٨٧٢ )

... إن لها الحق فى أن تكون سعيدة لسوف يأخذها فراتك بين نراعيه ،  
ويطويها بين نراعيه واسوف ينقذها .  
وقفت وسط الحشود المتماوجة فى محطة « نورث هول » ، أمسك بيدها وأبركت  
أنه كان يكلمها ويقول شيئاً عن الرحلة مراراً وتكراراً .

جيمس جويس ، إيفلين ، ( ١٩١٤ )

إننا ننحو إلى النظر إلى تقسيم الرواية إلى فصول بوصف ذلك شيئاً طبيعياً ، كما لو أنه يماثل في حتميته انقسام الكلم إلى جمل وفقرات ، ولكن الأمر ليس كذلك بالطبع فروايات "دانييل ديفو" ، على سبيل المثال ، وهى من أوائل الأمثلة الروائية فى الإنجليزى ، تمضى على شكل تيارات مستمرة لا تنقطع من الكلام . وكما هو الأمر دائماً مع ديفو ، من الصعب معرفة إن كان ذلك مظهراً من مظاهر افتقاره إلى التكثيف الأدبى ، أم هو تقليد مآكر للرواة البسطاء من غير المحترفين ، الذين يهرقون تاريخ حياتهم على الورق دون خطة أو بناء مسبقين ، ومهما كان السبب فإن قراءة رواياته تمثل تجربة متعبة ، وتخلف انطباعاً مشوشاً عن القصة المروية ( فمن الصعب ، مثلاً ، متابعة خط سير "مول فلاندرز" فى العديد من رحلاتها ، والإحاطة علماً بشركائها وأبنائها ، ومن الصعب أيضاً العودة إلى الوراء فى النص للكشف عن ذلك) .

وهناك نتائج محتملة عديدة لقسمة نص طويل إلى وحدات أصغر ، فهو يعطى القصة ، و القارئ ، وقتاً لالتقاط الأنفس خلال الفواصل التى بين جزئى وآخر ؛ ولهذا السبب كان تقسيم الرواية إلى فصول يفيد المؤلف لتمييز الانتقالات بين مختلف الأزمنة أو الأمكنة فى الحدث ، وقد ذكرت سابقاً كيف يستخدم ثاكربى السطر الأخير فى فصل من الفصول كالسطر الذى يسبق إنزال الستار فى المسرحية من أجل تكثيف أثر المفاجأة والتشويق ( انظر الفصل ١٥ ) . ويفعل إ . م . فورستر شيئاً مشابهاً فى الفقرة المقتبسة من رواية «هواردز إند » ( انظر الفصل الثانى ) ، ويمكن أن يكون بدء فصل جديد ذا أثر تعبيري أو بلاغى ، خاصة إذا كان يسبقه نص تقديمى فى شكل عنوان أو اقتباس أو ملخص للمحتويات ، فعناوين الفصول عند "صموليت" مثلاً تشبه مقدمة الأفلام ، فهى تغرى القارئ بوجود حدث مثير ، وهى « تفشى » إلى حد ما ، تطور أحداث القصة مسبقاً ، ولكن دون إعطاء تفاصيل تكفى لقتل اهتمامنا بها ، ولا شك أن مقدمات الفصول هذه تنقل مذاق قصته ، سريعة ومهتزة وعنيفة .

ونستطيع القول بصفة عامة ، إنه كلما حاول الروائى أن يكون واقعياً قلت إمكانياته لجذب انتباه القارئ إلى هذا الجانب من جوانب التنظيم النصى لروايته ، وبالعكس ، ينحو الروائيون الواعون جيداً بالأساليب الأدبية المختلفة إلى استعراض معرفتهم لها ، ومجرد ذكر كلمة « فصل » يلفت الانتباه إلى عمليات التكوين الروائى ، ولقد سبق أن رأينا كيف يستخدم "لورانس" هذا البيان لتقديم فكرة المروى له ، ويجعل

"تريسترام شاندى" يوبخ السيدة التى تقرأه لأنها كانت غافلة عند قراءتها الفصل الأخير ( انظر الفصل السابع عشر ) . والقطعة المقتبسة هنا هى من المجلد الرابع من رواية تريسترام شاندى ، وفيها يصف الراوى محادثة بين والده وعمه "طوبى" دارت يوم مولده " ففى رواية أكثر تقليدية من هذه لا يغطى مثل هذا الحوار عدة فصول ، ولكن "ستيرن" - كعادته - يجعل من فصاحة شخصيته عذراً يتحدى به قواعد التأليف العادية ويبدأ فصلاً جديداً لمجرد أنه يرغب فى ذلك ، وفى الواقع يصبح ذلك الفصل هو "الفصل الذى أفضله على كل الفصول ، والذى وعدت أن أكتبه قبل أن أخلد إلى النوم " ، وهو يقوم بتلخيص الأفكار العامة بخصوص ذلك الموضوع ؛ « إن الفصول تتعش ذهن ، وهى تساعد الخيال أو تترك آثارها فيه وهى - فى عمل درامى مثل هذه الرواية - ضرورية ضرورة تغيير المشاهد "ثم يعود إلى مهاجمة هذه الأفكار نفسها بوصفها خيالات واهمة" وهو يوصى القارئ بدراسة لونجينيوس فانت إذا لم تزدد حكمة بعد قرائته أول مرة فلا تيأس ، بل أعد قراءته "والفصل المخصص للفصول فى "تريسترام شاندى" مثله مثل معظم الرواية تهكم سافر وأن كان تهكماً بارعاً وبناءً. والسير"والتر سكوت" هو الذى بدأ بدعة استخدام اقتباسات كمقدمة للفصول ؛ وهو نوع من التناص الصريح ، وكانت هذه الاقتباسات مأخوذة عادة من المواويل الشعرية القديمة الذى كان يهتم بتجميعها ، وكانت الاقتباسات تخدم أغراضاً عديدة منها ما هو خاص بالموضوع ، فالسطور المأخوذة من "أغنية قديمة" فى بداية الفصل الثامن من رواية قلب مدلوثيان " مثلاً تتصل اتصالاً وثيقاً بأحد العناصر الأساسية للحبكة : ف : إيفى دنيز "أخت البطلة" جاني دنيز " تتهم بقتل الوليد الذى حملت به ، خارج نطاق الزواج ، والشر المقتبس من أغنية قديمة يصل ما بين محنتها وبين التقليد القصصى المتأصل للمرأة الشابة التى يغويها حبيبها ثم يهجرها ، والإشارة إلى " آرثر سبت" ( وهو اسم تل يطل على مدينة أدنبرة ) وبئر سان أنطوان تربط بين هذه التيمة وبين مكان إقليمى معين ، كان ابتعائه يمثل أحد شواغل سكوت الأساسية ، وكذلك أحد المصادر الرئيسية للقبول الذى لاقاه لدى معاصريه من القراء ، ويقوم الأثر التراكمى الذى تخلقه تلك الاقتباسات من الأغاني والمواويل القديمة بتقديم ما يشبه وثائق التفويض التى يحملها الراوى المؤلف بوصفه مرشداً مطلعاً وموثوقاً به بالنسبة لتاريخ اسكتلندا وثقافتها وطبوغرافيتها .

وقد كان ذلك أسلوباً اتبعه الكثير من روائى القرن التاسع عشر ، من بينهم جورج إليوت التى تأتى اقتباساتها فى غالبيتها من شخصيات أدبية محترمة ، وإن كانت أحيانا ثانوية مثل الكاتبين المسرحيين من العصر الإليزابيثى بومنت وفلتشر ، اللذين تقتبس منهما سطرين قبل تقديم شخصية " دورثيا بروك " فى رواية "ميدل مارش" ويبرد الاقتباس الإحباط الذى يصيب أفكار " دورثيا " المثالية عن بنات جنسها ، وهو يعمل كذلك على توطيد الانطباع الذى أرادت "جورج رليوت " أن تعطيه عن المؤلفة العليمة القارئة التى تضارع أى رجل من الناحية الفكرية .

وحين تستشهد "جورج إليوت " بأشعار مجهولة المؤلف ، فهى عادة تكون قد كتبتها بنفسها . وقد بلغ " رديارد كبلنج " بهذه الممارسة المتمسلة فى انتحال مصادر لمقطوعات هو المؤلفها إلى حدها الأقصى . ففى قصة "مسز باتهيرست" التى ناقشتها قبل ذلك ، تصدير مقتبس من " مسرحية قديمة " كتبها كبلنج نفسه بأخلط من نثر القرن السابع عشر الدرامى ، يصف موت خادم أو مهرج فى البلاط الملكى ، ورغم أن التصدير صعب صعوبة جهنمية فى فهمه ، فهو يحتوى على مفاتيح كثيرة لمعنى القصة ، فعبرة مثل " إن من لعنته حتى الموت ، لم تعرف أنها فعلت ذلك ، وإلا لكانت قد ماتت قبل أن تفعله ؛ فهى كانت تحبه - تنفى - فيما يبدو " النظريات التى تقول إن الجثة الثانية التى وجدت إلى جوار فيكى هى جثة مسز باتهيرست ( انظر الفصل السابع ) .

و"مسز باتهيرست " ليست مقسمة إلى فصول ، بطبيعة الحال . ونادراً ما تكون القصص القصيرة مقسمة إلى فصول ، رغم أنها تتضمن أحياناً وقفات أو فواصل فى النص يميزها حيز فاصل ، فقصة " إيفلين " لجيمس جويس ، مثلاً تتألف أساساً من وصف لأفكار الشخصية الرئيسية وهى جالسة أمام نافذتها فى بيتها ، قبل أن تنفذ خطة هربها مع حبيبها البحار مباشرة ، ثم يلى ذلك فاصل فى النص تميزه علامة نجمية ( \* ) ، ثم يبدأ القسم التالى بعبارة " وقفت وسط الحشود المتماوجة فى محطة " نورث هول " ويقوم الفاصل فى النص بتحريك الحدث من البيت إلى ذروته فى الميناء دون أى وصف لمجئ "إيفلين " إلى هناك إذ إن ذلك لا صلة له بالقصة .

وهناك طرق مختلفة لتقسيم نص قصصى وتمييز كل قسم عن غيره : "كتب" أو "أقسام" فصول مرقمة ، فروع مرقمة أو غير مرقمة ، ومن الواضح أن بعض

المؤلفين قد أولى هذا الموضوع عناية وتفكيراً كبيرين ، وسعى جاهداً للوصول بالشكل إلى نسق معين ، فراوية هنرى " فلدينج " "توم جونز" مثلاً تحتوى مائة وثمانية وتسعين فصلاً مقسمة إلى ثمانية عشر كتاباً ، الستة الأولى منها تقع فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والستة الأخيرة فى مدينة لندن ، وتؤثر طريقة نشر الروايات وتوزيعها فى أى زمن من الأزمنة فى معالم وضع الفصول فى الرواية ، فمثلاً ، فى خلال معظم القرن التاسع عشر ، كانت الروايات تنشر عادة فى ثلاثة مجلدات كيما تتلاءم مع مقتضيات المكتبات المتنقلة الى كان بوسعها والحال هكذا أن تغير الرواية الواحدة إلى ثلاثة قرأء فى نفس الوقت ، ولكن ربما كانت هذه الممارسة قد شجعت المؤلفين أيضاً على تصور روايتهم على هيئة بناء من ثلاثة فصول ( ومن الممكن تقسيم الحدث فى رواية جين أوستن " إيمان " بهذه الطريقة ) ، وقد نشر الكثير نفسه ، من روايات العصر الفكتورى أولاً على شكل أجزاء أو سلاسل ، إما بوصفها منشورات شعبية مستقلة أو فى المجلات ، وقد أثر ذلك أيضاً على الشكل النهائى للرواية ، فالروايات التى كتبها "تشارلز ديكنز" كيما تنشر سلسلة كل أسبوع ، مثل " أوقات عصيبة " وأمال كبار " فصولها أقصر بكثير من فصول روايات مثل "دومبى وولده" أو "منزل قفر" ، اللتان نشرتتا أصلاً فى أجزاء شهرية ، وكان يجب على الحلقات المنشورة فى المجلات أن تفى بمتطلبات محددة للغاية وموحدة بالنسبة لطولها .

ويبدو هناك بعدان لهذا الموضوع : الأول هو توزيع وتقسيم النص ، من حيث الحيز الصرف ، إلى وحدات أصغر وهذا ما يشكل عادة على البناء أو المعمار السردى ككل ويؤثر بعض الشئ على إيقاع القراءة . والفصول تماثل المقطوعات فى الشعر فيما يتعلق بإبدائها قدراً معيناً من الاتساق ، والبعد الثانى هو دلالة الألفاظ : إضافة مستويات للمعنى والتضمين والإلماح عن طريق عناوين الفصول ومقدمتها ، وغير ذلك . وحين استعرض عملى فى هذا المجال ، أرى فيه تنوعاً كبيراً ، بحسب الرواية موضوع البحث ، وكنت قد نسيت أن روايتى الأولى "زواد السينما " ليست مقسمة إلى فصول ، إلى أن رجعت إليها لذلك الغرض . فهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام مرقمة ، كل قسم منها يختص بأحداث عطلة أسبوعية ، وفى كل قسم ، هناك فروع لا يميزها عن بعضها إلا مسافة ، أو ، لزيادة التأكيد ، نجمة فاصلة . وإنى أفترض أن هذا الشكل قد أوجت به



طبيعة السرد الذى ينتقل مراراً من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى ، فى أماكن مختلفة فى الوقت نفسه . والفواصل بين " الفروع تعمل فى الواقع عمل " القطع " فى السينما وأول رواية لى تحتوى على فصول مرقمة هى " المتحف البريطانى ينهار " وهى رواية أدبية كوميدية عن قصد ، وتحتوى على كثير من المحاكاة التهكمية ، وقد قدمت قبل كل فصل اقتباساً يبعث على التسلية " كما أتعشم " من مصدر مطبوع عن قاعة المطالعة بالمتحف البريطانى ، تحاكي إجراءات الأكاديمية الأدبية وتهتك عليها . أما رواية تغيير الأمكنة فهى تنقسم إلى أجزاء مرقمة عناوينها " الطيران " " الاستقرار " " التراسل " " القراءة " " التغيير " " النهاية " ورواية " ما مدى إمكانياتك " تنقسم بالمثل إلى فصول يبدأ كل منها بكلمة كيف - كيف كان الأمر " كيف فقدوا براعتهم " كيف فقدوا خشية جهنم " وهكذا " وأرى أن الأصداء اللفظية كانت تتوخى تقديم عنصر من التناسق " فى مستوى دلالة الألفاظ المتصدرة للفصول ربما للتعويض عن عدم تماثل الفصول من حيث الطول وإنى أرى أن مؤلفى الروايات يهتمون بالتناسق اهتماماً أكبر مما يعيه القراء .



## التليفون

- توجه إلى التليفون في الردهة الخارجية . وقال : " عزيزتى " .  
 " أهذا مستر لاسى ؟ لدى رسالة له من مسز برندا " .  
 " حسنا ، أوصلنى بالسيدة " .  
 " إنها لا تستطيع التحدث بنفسها ، غير أنها طلبت منى أن أنقل لك هذه الرسالة ؛ إنها شديدة الأسف لعدم تمكنها من لقائك الليلة ، لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام " .  
 " قل لها إننى أود الحديث إليها " .  
 " لا أستطيع ذلك للأسف ، فقد أوت إلى الفراش . إنها متعبة للغاية " .  
 " إنها متعبة للغاية وقد أوت إلى الفراش ؟ " .  
 " نعم " .  
 " حسنا ، أريد أن أتحدث إليها " .  
 " مع السلامة " .  
 وقال بيفر وهو يضع السماعة : " لقد ثمل الفتى " .  
 " أه يا عزيزتى . إننى أشعر بالأسى من أجله . ولكن ، ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ لا بد أن يتلقى درساً بالآ يقوم بزيارات مفاجئة " .  
 " أهو يفعل ذلك كثيراً ؟ " .  
 " كلا ، إنه أمر جديد " .  
 ورن جرس التليفون .  
 " أعتقد أنه هو ثانية ؟ من الأفضل أن أرد عليه " .  
 " أريد أن أتحدث إلى مسز برندا لاسى " .  
 " يا عزيزتى تونى ، إنه أنا برندا " .  
 " ثمة أخرق ماقون ذكر لى أننى لا أستطيع الحديث إليك " .  
 " لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى . أرجو أن تكون أمسينك سعيدة " .

إيفلين وو : حفنة من تراب ( ١٩٣٤ )

أصبح التليفون أحد المعالم المألوفة والمنتشرة فى كل مكان للحياة الحديثة حتى أننا ننسى بسهولة كم كان لابد سيبدو شيئاً خارقاً للطبيعة ، فى العصور السالفة ، الحديث والاستماع دون إمكان الرؤية واللمس ، وفى المحادثة العادية ، حين يكون المتحدثون يواجهون بعضهم بعضاً من الناحية الجسمانية ، يكون فى وسعهم إضافة كل أنواع المعانى والتنويعات إلى كلماتهم عن طريق تعبيرات الوجه ولغة الجسم ، أو بالفعل التواصل بطرق أخرى غير مقصورة على المعانى اللفظية ( هزة كتف ، ضغطة يد ، رفع حاجب ) . وحتى اختراع التليفون المرئى ( وهو مازال فى مراحل التطوير الأولى ) ، لم تكن طرق التواصل تلك متاحة لمستخدم التليفون ، بالمنحى نفسه فإن « عمى » التواصل عن طريق التليفون يمكن أن يؤدى إلى التمويه ، ومن السهل أن يولد الخلط وسوء الفهم والتغريب بين المشتركين فى الحديث ، ولذلك فالتليفون أداة مليئة بالإمكانات السردية .

وينتمى إيفلين وو إلى جيل من الروائيين ، يأتى منهم إلى الذاكرة «هنرى جرين» و«كريستوفر إيشروود» و«إيفى كومتون» - بيرنيت ، ممن كانوا يهتمون اهتماماً خاصاً بالإمكانات التعبيرية للحوار فى القصة . وينحو عملهم تجاه الأثر الذى أسميته " البقاء على السطح " ( انظر الفصل الخامس والعشرين ) : تكشف الشخصيات عن نفسها أو يزل لسانها أو تدين نفسها عن طريق ما تقوله من كلام ، فى حين يبقى الراوى على مبعدة ، متجنباً أى تعليق أخلاقى أو تحليل نفسى . لذلك لم يكن من بواعث الدهشة أن كان «إيفلين وو» أحد أوائل الروائيين الإنجليز الذين اعترفوا بأهمية التليفون فى الحياة الاجتماعية الحديثة وإمكاناته لإحداث الأثر الكوميدي والدرامى ، وهو يشغل حيزاً مهماً فى روايته الثانية " أجسام مرذولة " ( ١٩٣٠ ) ، التى يتكون أحد فصولها كلية من حديثين تليفونيين بين البطل والبطلة ، معروضاً دون أى تعليق وحتى بدون اللوازم الحوارية ، ويتم خلالهما فسخ خطبتهما وإعلان البطلة خطبتها الجديدة لصديق البطل الصدوق ، واللغة المستعملة فى ذلك الفصل تتصف بالتفاهة والعبارات المصوغة - فهما يرددان كلمة " حسناً " وعبارة " أرى ذلك " بينما فى الواقع لا شئ هناك حسن ، الشئ الوحيد الذى لا يستطيعانه هو أن يرى أحدهما الآخر - وأثر ذلك مضحك ومحزن على السواء ، وينطبق القول نفسه على القطعة المقتبسة هنا من رواية " حفنة تراب " .

وتدور القصة حول بريندا لاسـت التى غمرها الضجر من زوجها تونى ومن العيشة معه فى منزله الفخم ، فتبدأ علاقة مع شاب فهلوى مفلس لا قيمة له هو جون بيـفر ، وتتظاهر بأنها لابد أن تمضى أوقاتاً عديدة فى لندن لحضور دراسة فى الاقتصاد . وفى أحد الأيام ، يذهب تونى إلى لندن على غير انتظار ، ويجد أن زوجته تتناول العشاء فى الخارج ، ويعمل على التعويض عن خيبة أمله بالذهاب إلى نادىة بصحبة زميل قديم هو جوك جراند - ميزيس . ثم يستدعى إلى التليفون كيما يتلقى رسالة من برندا .

وأول آثار عدم الرؤية عند استعمال التليفون فى الحوار الذى يتلو ذلك هو أثر فكاهى : تحية تونى الودود " عزيزتى " ، تقابلها إجابة رسمية للغاية من طرف ثالث غير معروف ، ولا يستطيع تونى فيما يبدو أن يدرك أن هذا الشخص إنما ينقل إليه رسالة ، فيظل يطلب إليه بإلحاح من تملك منه السكر أن يتحدث إلى زوجته وهناك ، رنة رثاء وكذلك فكاهة فى هذا الموقف ، لأن تونى الذى يشعر بالوحدة إلى حد كبير يشـتاق بالفعل إلى التواصل مع زوجته التى يتزايد ابتعادها وغيابها عنه ، ولا يدرك أنها تنصرف عنه ، ويفترض القارئ أن الطرف الثالث يتحدث من المكان الذى تناولت فيه برندا عشاءها ، وينطوى ذلك فى عبارة " لقد كانت متعبة للغاية وعادت إلى البيت لتنام " ، ولكننا نكتشف أن ذلك المتحدث هو فى الواقع بيـفر ، وأنه مع برندا ، ربما فى الفراش ، رغم أن تونى يظل بالطبع جاهلاً لتلك الحقيقة . وعبرة " وقال بيـفر وهو يضع السماعة : لقد ثمل الفتى " هى جملة لها دلالة مهمة رغم أنها تبدو بسيطة ، ذلك أن تأثير الكشف عن الطريقة التى يتم بها خداع تونى يزداد كثيراً بسبب تأخير الإعلان عنه إلى آخر وقت ممكن ، والإيحاء به ضمناً على نحو عارض عن طريق مستلزمات الحديث . وما يقوله بيـفر وبرندا من كلمات ، قد يبدو مألوفاً ولطيفاً فى سياق آخر ، ولكنه يعبرُ هنا وحسب عن الاحتقار والجفاء والافتقار التام لأى تائب للضمير . أجل ، إن برندا تشعر بالأسى من أجل تونى ، بيد أنها تقلب فيما قالت بعد ذلك كل موازين المعايير الأخلاقية رأساً على عقب ( وهذا من السمات المتكررة فى الرواية ) بإيحاءها أنه " هو " المخطئ : " ماذا كان يتوقع بعد أن جاء إلى هنا فجأة على هذا النحو ؟ .

ويرن التليفون ، مرت ثانية ، ويعاود تونى الطلب بزن يحدث برندا . " يا عزيزى تونى إنه أنا برندا " وهنا تتضافر الكوميديا والخيانة بمهارة : سوء تفاهم آخر من جانب

تونى ، ومضاعفة لخيانة برندا فى عبارتها غير الصادقة " با عزيزى " . إن من غير المنطقى من جانب تونى أن يطلب محادثة برندا لأنه يطلبها فى التليفون فى وقت متأخر من الليل فى شقة صغيرة لا يستطيع أن يشاركها فيها ( فهو يقيم فى نادية ) ، ولذلك إذا أجاب أى شخص على التليفون فلا بد أن يكون هى ، وقد بلغ منه السكر حد أن خلط بين محادثته هذه والمحادثة الأخرى التى قام بها لتوه مع " أخرق مافون " يفترض أنه يتكلم من المكان الذى كانت فيه برندا قبل ذلك . ولكن هذا " الخطأ " ليس خطأ بطبيعة الحال ، وأدركت برندا بسرعة موطن الخطر وسبكت كذبتها : " لقد تركت رسالة من حيث كنت أتعشى " .

إن كل حوار نثرى فى الروايات هو بمعنى ما مثل الحوار التليفونى ، لأنه ، بعكس المسرحيات ، لا بد له أن يستغنى عن الحضور الجسمانى للمتحدثين ، بل إن الحوار الروائى يزداد ضعفاً لأنه يفتقر إلى تعبير رنة الصوت الإنسانى وتنويعاته ، ويحاول بعض الروائيين التعويض عن ذلك باستخدام عبارات وصفية عملية ( همس بصوت أجش " كلا " ؛ وصرخت فى نشوة " أجل " ) ، ولكن وفضل أن يدع السياق يعلق على كلمات شخصياته ، مشجعاً لنا نحن القراء أن نتمثل أصواتهم فى أذهاننا وأن نحكم بأنفسنا على غرورهم وقسوتهم وأحزانهم .

ولقد صدر حديثاً بينما أنا أكتب هذا التعليق كتاب جديد ربما يمكن وصفه بحق أنه الرواية التليفونية الخالصة ، فراوية " الصوت " ( ١٩٩٢ ) من تأليف الكاتب الأمريكى نيكلسون بيكر - مؤلف ثلاث روايات سابقة ذات صفة " تقليدية " أصيلة ، موصوفة وصفاً صحيحاً على غلاف الطبعة البريطانية بوصفها " رواية عن الجنس عبر التليفون " . وهى عبارة عن محادثة تليفونية طويلة ، ترد بكاملها فى صورة حوار عدا بعض عبارات الكلام ، تدور بين رجل وامرأة أحدهما فى الشاطئ الشرقى للولايات المتحدة والآخر فى شاطئها الغربى ، ولا يربط بينهما سوى خط تليفونى للكبار ، وهما يتبادلان معلومات تفصيلية مثيرة لكليهما عن ذوقهما وتخيلاتهما وتجاربهما الجنسية ، ويصلان فى نهاية الأمر إلى الذروة فى الوقت نفسه عن طريق الإشباع الذاتى ، ولن يكون هناك رمز أشد فعالية لتصوير الحالة غير الطبيعية لاستخدام التليفون بوصفه طريقة تواصل غير هذا المثال الذى يُستخدم فيه بوصفه أداة للإثارة والإشباع الجنسيين ، نظراً لأنه يعيق ما يُعتبر عادة الشيء الجوهرى للفعل الجنسي ، وهو

الاتصال والهيمنة الجسمانيين . وعلى النقيض من ذلك ، يمكن للمرء أن يقول إن الجنس عبر التليفون يرمز على نحو بارع لضلالة الإشباع الذاتى ، ولا عجب أن كانت " الصوت " رواية اختلفت فيها الأقوال ، وأثارت ردود فعل متباينة ، هل هى آخر صيحة من الروايات الإباحية ، أم هى اتهام دامغ لعقم العلاقات الجنسية فى زمن الإيدز ، أم هى احتفاء وتعزيز لقدرة بنى الإنسان على إحراز المتعة غير الضارة عن طريق التعاون ؟ ولقد ترك المؤلف ، عن طريق كتابة روايته كلها فى شكل حوار ، مهمة الرد على هذا السؤال كلية للقارئ - رغم أنه ، طبعاً ، لم يترك له المسئولية عن طرح ذلك السؤال .





## السيرالية

حاولت أن أومى برأسى وأبتعد فى الوقت نفسه ، ولكن ركبتي كانتا ترتعدان بشدة لدرجة أننى بدلا من أن أتجه إلى السلم ، بنوت أكثر فلكثر من القصعة كئتنى أبو جلمبو ، ولما أصبحت فى متناولها ، قامت فجأة برشق السكين المديبة فى ظهري فقفزت ، وأنا أصرخ من الألم إلى الشورية التى تفلى وتصلب فى لحظة من الألم الدافق مع رفاق محنتى ، جزيرة ويصلتان .

مدير قوى تتبعه قرععات وهما أنا ذا واقفة خارج القصعة أقلب الشورية التى أستطيع أن أرى فيها لحمى ، مرفوعة القدمين ، وأنا أغلى مثلى مثل أى قطعة من لحم البقر ، وأضفت ذرة ملح وبعض الفلفل ثم غرفت قدراً إلى طبقى الجرانيتى ، ولم تكن الشورية فى جودة الحساء المتبل بالبهارات ، ولكنها كانت يخنة جيدة ومناسبة تماماً للجو البارد .

ومن الناحية النظرية البحتة ، تساءلت : أى واحدة منا نحن الاثنتين هى أنا ، ولما كنت أعرف أن عندى قطعة مصقولة من الزجاج البركانى الأسود فى مكان ما من الكهف فقد بحثت عنها كى أستخدمها كمرآة . أجل ، كانت هناك ، معلقة فى ركنها المعتاد بالقرب من عش الوطواط ، وتطلعت إلى المرأة . ورأيت بادئ الأمر وجه رئيسة دير " سانتا باريارا دى تارتاروس " يكشر فى وجهى على نحو ساخر ، واختفت ثم رأيت العينين الهاثلتين وزينانات ملكة النحل التى غمرت بعينها ثم حوأت نفسها إلى صورة وجهى ، الذى بدا أقل تشويهاً ربما بسبب السطح القاتم للزجاج البركانى .

ليونورا كارينجتون : بوق السمع ( ١٩٧٦ )

تُعرف السيريالية على نحو أفضل وتُحدد بصورة أسهل فى الفنون المرئية عنها فى الأدب ، فدالى وديشامب ومارجرى وإرنست كلهم شخصيات راسخة فى تاريخ الفن الحديث ، بيد أن هناك فرعاً أدبياً للحركة السيريالية ، ظهر فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين من بين تجارب الحداثيين والدادائيين ، وكان المنظر الرئيسى للسيريالية شاعر هو «أندريه بريتون» ، الذى أعلن أن الحركة تقوم على «إيمان بالصفة الأسمى لبعض أشكال الترابط بين الأشياء ، وهى أشكال كانت مهمة حتى الآن ، إيمان بقوة الحلم المطلقة ، وبدور الفكر النزيه " .

«وليونورا كارينجتون» مثال نادر للفنان السيريالى الملتزم بالأشكال المرئية وبالألفاظ على حد سواء . وقد أثار معرض استرجاعى للوحاتها أقيم مؤخراً فى صالة «سربنتاين» بلندن اهتماماً واسعاً ؛ كما أن رواياتها وقصصاتها التى نشرت فى صمت إلى حد ما بعدة لغات وفى فترات متباعدة عبر عدة عقود ، قد بدأت تجذب انتباه النقاد ، خاصة أولئك المهتمين بالنزعة النسوية ، وهى قد ولدت فى إنجلترا ، وكانت جزءاً من عصر السيريالية البطولى فى باريس ما قبل الحرب ، حيث كانت تعيش مع «ماكس إرنست» سنوات عديدة قبل أن ترحل إلى المكسيك والولايات المتحدة . وينظر الآن إلى أعمالها بوصفها رائدة من رواد التجريب ما بعد الحداثى ، خاصة من قبل الفنانات والكاتبات ، مثل أنجيلا كارتر وجانيت ووترسون ، اللواتى يستخدمن عناصر سيريالية كيما يهدمن الافتراضات الثقافية التى تركز على هيمنة الرجل .

والسيريالية ليست هى تمام الواقعية السحرية التى ناقشتها مسبقاً ( الفصل الرابع والعشرون ) رغم أن هناك أوجه شبه كثيرة تجمع بينهما . ففى الواقعية السحرية ، توجد دائماً رابطة توتر بين الواقعى والخيالى : فالحادثة المستحيلة الوقوع هى نوع من الاستعارة التى تصور مفارقات التاريخ الحديث الحادة ، أما فى السيريالية فالاستعارة تصبح هى الواقع ، فتطمس عالم العقل والإدراك العام ، ويفضل السيرياليون أن يشبهوا فنهم ، بل ويحددوا مصدره ، بعالم الأحلام التى يعمل فيها اللاوعى ، كما يبين فرويد ، على كشف الرغبات والمخاوف الدفينة على هيئة صور حية وسياق سردي مثير للدهشة لا يحده المنطق الذى يسود حياتنا الواعية ، ويمكن الدفع بأن أول رواية سيريالية عظيمة فى اللغة الإنجليزية هى " أليس فى بلاد العجائب " ، وهى قصة حلم ، وتأثيرها واضح فى هذه القطعة المقتبسة من رواية كارينجتون " بوق

السمع " ؛ فى الخلط بين الصور القاسية والمتنافرة وبين الصور العادية والطبيعية ، وفى السرد الواقعى لأحداث خيالية ، وفى رؤى الوجوه المتعاقبة التى تنعكس فى المرآة المصنوعة من الزجاج البركانى الأسود .

والذى يقص الرواية سيدة إنجليزية فى التسعين من عمرها تدعى " ماريون ليزربى " ، وهى على ما يبدو تعيش فى المكسيك مع ابنها " جالاهاد " وزوجته " مورييل " وماريون صماء تماماً ، ولكن فى ذات يوم تعطيها صديقتها كارميلا بوق أذن ذا حساسية فائقة ، وتستطيع بواسطته أن تسترق السمع على ابنها وزوجته وهما يخططان لنقلها إلى منزل للمسنات ، وهذا الجزء من أوائل الرواية مكتوب بطريقة مسلية جداً وبأسلوب ملىء بالنزوات والغرابة يمكن أن يكون " طبيعياً " بوصفه الأفكار الخاصة لعجوز ذكية وإن كانت مضطربة :

الزمن ، كما نعرف كلنا ، يمرّ ، أما إذا كان يعود على الحال نفسه ، فذلك أمر فيه شك ، وثمة صديق لم أذكره حتى الآن لأنه غائب قال لى إن عالمين : ورياً وأزرق يتقابلان فى ذرات كسرى بين من أسراب النحل ، وحين يصطدم زوج من اللالكى المختلفة اللون أحدهما بالآخر ، تقع معجزات . وكل هذا له علاقة بالزمن بالرغم من أننى أشك أن باستطاعتى أن أشرح ذلك على نحو صحيح .

بيد أنه حالما تدلف ماريون إلى منزل المسنات ، تتخذ الأحداث طوراً يتزايد خيالية فمثلاً ، فى حجرتها :

كان الأثاث الحقيقى الوحيد فيها كرسيّاً من الخيزران ومنضدة صغيرة ، والباقى كله مرسوم ، أعنى أن الجدران كانت مرسومة بالأثاث غير الموجود ، كان الرسم دقيقاً لدرجة أننى خدعت به لأول وهلة . وحاولت أن أفتح الدولاب المرسوم ، وخزانة بها الكتب وعناوينها ، وثمة نافذة مفتوحة وعليها ستارة تهف فى مسار الهواء ، أو بالأحرى كانت ستهدف لو أنا كانت ستارة حقيقية ... وكان كل هذا الأثاث ذو البعد الواحد له أثر يغمر النفس بالكآبة على نحو غريب ، كما لو اصطدم أنف المرء بباب من زجاج .

وتدير المؤسسة امرأة متسلطة من طائفة المسيحيين الجدد ، والتى تتمرد عليها الراوية وصديقاتها فى النهاية ، بعد أن شجتهن على ذلك لوحة لراهبة تغمز بعينيها على نحو غامض ، كانت معلقة على جدار غرفة الطعام ، وهذه الراهبة معروفة بأنها

كانت رئيسة دير فى القرن الثامن عشر تمت رسامتها قديسة ، ولكنها فى الواقع كانت تعبد الأم الأولى أو إلهة الخصب المرتبطة بنحلة أفروديت ، والتي تظهر للقاصة فى صورة ملكة النحل ، وتتطور القصة لتصبح إعادة سرد على النحو الوثئى الجديد والنزعة النسوية لأسطورة الكأس المقدس ، تحف بها أحداث طبيعية عن نهاية العالم وعصر جليدى جديد وزلزال ، وثمة برج ينشق ليُظهر سلماً تهبط عليه الراوية لتدخل العالم الأرضى ، حيث تصادف مثيلة لها تحرك قصعة ، وتمر بالتجربة الواردة فى القطعة المقتبسة من الرواية . وإن قسمة الموضوع إلى راصد ومرصود ، إلى " اللحم " والطباخ ، هو عامل يتصف بإضفاء الأثر الحلمى ، كما فى المقابلة بين عبارة " أضفتُ ذرة من الملح وبعض الفلفل " ، وبين صورة أكل اللحوم البشرية العنيفة الرهيبة ، ومثل هذه اللمسات الفكاهية هى من صفات الفنون السيريالية الفضلى ، التى بدونها يصبح العمل الفنى طنائاً فارغاً ومطلق العنان على نحو مزعج ، ومن حسن الحظ أن «ليونورا كارينجتون» لها من اللماحية قدر ما تتمتع به من ذكاء .

## السخرية

كان وجهها وهو ينظر إليها من قرب أتاح له رؤية الزغب الذي لا يكدر يرى على تلك الوجنتين الشبيهتين بالفاكهة ، جميلاً بصورة مذهشة ، والعينان السوداوان يظللهما الغمام عل نحو رائع ؛ وكان بوسعها أن يشعر بالولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه ، كانت أطول قليلاً جداً من حبيبها ؛ ولكنها رغم ذلك كانت تبدو وكأنها متعلقة منه فقد كان جسدها مقوساً إلى الوراء ، وصدرها مضغوط في صدره ، إلى حد أنه بدلاً من أن يرفع بصره ليرى عينيها ، كان عليه أن يخفضه إلى أسفل ، وكان يفضل ذلك ؛ فبالرغم من أن مقاييسه متناسبة للغاية ، كانت قامته تمثل له موضوعاً حساساً ، وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه ، وتطايرت مخاوفه ، وبدأ يشعر بالرضا التام عن نفسه ، كان قد ورث اثني عشر ألف جنيه ، وفاز بهذه المخلوقة الفريدة ، كانت أسيرته ؛ وضمها إليه ، متحصناً عن قرب ، بإذنهما ، بقائق بشرتها ، وسمحت له بأن يقتصر ملابسها الحريرية ، وكان ثمة شيء فيه حملها على أن تضحى بتواضعها على مذبح رغبته ، وكانت الشمس تسطع باهرة . ولهذا قبلها في شوق أكبر ولم يبد منه إلا القليل من تنازل المنتصر ؛ وأعانت استجابتها المتوهجة الثقة في النفس التي كان أخذ يفقدتها .

وهمست له في صوت ذائب : " الآن ، لم يعد لي من أحد سواك " .

وقد تخيلت في جهلها أن التعبير عن تلك العاطفة حري أن يرضيه ، ولم تكن تدرك أن الرجل يحس بالخوف منه ، لأنه يثبت له أن الطرف الآخر يفكر في المسئوليات الملقاة عليه وليس فيما يتمتع به من حقوق ، ولكن المؤكد أن ذلك التعبير قد ملأ نفس جيرالد هدوءاً ، بون أن ينقل إليه إحساسها بمسئولياته ، وابتسم في غموض ، وبالنسبة لصوفيا ، كانت ابتسامته بمثابة المعجزة التي تتجدد باستمرار ؛ وقد جمعت بين البهجة الجسور ولسة من النداء الحزين علي نحو كان دائماً يخلب لبها ، يمكن لفتاة أقل براعة من صوفيا أن تخمن من تلك الابتسامة نصف الانتصورية أن بوسعها أن تفعل أي شيء مع جيرالد إلا أن تثق فيه ، ولكن كان لا يزال على صوفيا أن تتعلم الكثير .

آرنولد بينيت : حكاية الزوجتين العجوزين ( ١٩٠٨ )

فى علوم البلاغة ، تكمن السخرية فى قول عكس ما تريد ، أو احتمال تفسير يختلف عن المعنى الظاهر من كلمات المؤلف ، والسخرية بعكس المحسنات البديعية الأخرى مثل الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز المرسل وغيرها ، لا تتميز عن البيان الحرفى بأى خاصية من خواص الشكل الفعلى ، فالبيان الساخر يتم التعرف عليه بهذا الوصف فى سياق تفسيره . فمثلا ، حين يرد فى رواية " الكبرياء والهوى " على لسان المؤلفة التى تقص الرواية : " إنها حقيقة معترف بها عالمياً أن الرجل الأعزب الذى يمتلك ثروة لابد أن يكون فى حاجة إلى زوجة " ، فإن القارئ يتنبه إلى الحجة المغلوطة لهذه الفرضية عن الرجل الأعزب ، ويفسر التعميم الذى وصف بالعالمية بأنه تعليق ساخر على مجموعة اجتماعية معينة ذات هوس بأمور الخطبة والزواج ، والقاعدة نفسها تنطبق على الحدث فى القصة ، فحين يشعر القارئ بوجود تباين بين وقائع موقف ما وبين فهم الشخصيات لذلك الموقف ، يتولد لديه إحساس يسمى " السخرية الدرامية " ، ولقد قيل إن جميع الروايات هى أساساً عن الانتقال من البراءة إلى الخبرة واكتشاف الحقيقة التى تكمن تحت المظاهر ، ولذلك فليس من العجيب أن تكون السخرية الأسلوبية والدرامية تغشى هذا النوع من الأنواع الأدبية ، ويمكن تحليل معظم الفقرات التى اخترتها للمناقشة فى هذا الكتاب تحت عنوان السخرية .

ويستخدم أرنولد بينيت أسلوبين مختلفين فى هذه الفقرة المنتقاة من قصة الزوجتين العجوزين كيما يضع سلوك شخصياته فى منظور ساخر ، فصوفيا الجميلة مشبوبة العاطفة ، وإن كانت بلا خبرة أو تجارب ، ابنة أحد تجار الجوخ فى منطقة " بوترى " ، وهى مبهورة للغاية بشخصية " جيرالد سكلز " الوكيل التجارى المتجول الوسيم ، الذى ورث ثروة صغيرة ، إلى درجة أنها هربت معه ، والمشهد الحميم الذى تصوره الفقرة المقتبسة هو أول لقاء حميم بينهما فى مسكنهما بلندن ، وما كان يجب أن يكون مشهداً من الافتتان الإيروسى والتوحد العاطفى ، يبدو أمامنا مجرد ارتباط جسمانى لشخصين تجرى أفكارهما فى مسارين مختلفين تماماً .

والواقع أن جيرالد كان ينوى أن يغرر بصوفيا ، إلا أنه حين تحين له الفرصة لذلك ، لا يجد الجرأة الكافية التى تمكنه من تنفيذ خطته ، وحتى فى ذلك اللقاء الحميم ، تنتابه العصبية والرغبة فى الاستكشاف فى بادئ الأمر ، "مدركاً أن عاطفتها تفوق عاطفته " . ولكن مع استمرار التواصل الحميم ، يصبح أكثر ثقة بنفسه وقدرة على السيطرة ،

وربما كان هناك نوع من التورية الجنسية تختبئ في عبارة " وكانت روحه المعنوية ترتفع باستيقاظ أحاسيسه " ، فقد كانت هذه عادة أرنولد بينيت في الإشارة إلى الأشياء التي لا يجرؤ على وصفها بصراحة ، بيد أن الإثارة الجنسية عند جيرالد لا علاقة لها بالحب ، ولا حتى بالشهود ، إنها مجرد أداة من أدوات غروره وتقديره لنفسه " كان ثمة شيء فيه حملها على أن تضحي بتواضعها على مذبح رغبتة " . وهذه الاستعارة المنمقة ، مثلها مثل عبارة " الولاء الغامض لروحها يتصاعد إليه " ، تسخر من الفكرة المتصفة بالتعالى التي تعبر عنها ، ويحمل استخدام كلمة " مذبح " دفعة إضافية من السخرية حيث إن جيرالد - حتى تلك اللحظة - لم تكن لديه أى نية لأن يقود صوفيا إلى مذبح الكنيسة للزواج منها .

وحتى تلك النقطة ، يلتزم بينيت بوجهة نظر جيرالد ، ويستخدم اللغة التي تلائم ذلك المنظور ، وبهذا يُضمّن تقييماً ساعراً لشخصية جيرالد ، ذلك أن وصف وجهه وزهوه ورضاه عن نفسه - وهو يختلف تماماً عما يجب أن يشعر به في هذا الموقف - والبلاغة الخطابية المتضخمة والسخيفة نوعاً ما التي يقدم بها عواطفه لنفسه - كل هذا كاف لإدانتها في نظر القارئ ، بيد أن بينيت يعمد في الفقرة الثانية إلى استخدام وسيلة المؤلف المتطفل العالم بكل شيء كيما ينتقل إلى وجهة نظر صوفيا ، ويعلق صراحة على خطأ أفكارها ، مضيفاً بذلك طبقات أخرى من السخرية إلى ذلك المشهد ، وأفكار صوفيا أكثر صدقاً من أفكار جيرالد ، بيد أن العبارة التي قالتها " الآن ، لم يعد لى من أحد سواك " ، محسوبة في جزء منها كيما تزيد معزتها لديه . ولكن ذلك يُظهر فحسب مدى سذاجتها ، وبينما تعبر صوفيا العاشقة عن عاطفتها تلك بصوت " ذائب " ، تصيب جيرالد " رعدة " عند تذكيره بمسئوليّاته ؛ ويجب بابتسامة غير ملزمة ، تجدها صوفيا المغرمة ساحرة ، بينما يؤكد لنا الراوى أنها مؤشر على عدم إمكان الاعتماد عليه ونذير بانقشاع الأوهام في المستقبل ، ويهيمن صوت المؤلف ، جافاً ، حاداً ، مهذباً ، على صوت صوفيا الداخلى لى يكشف خطأ حكمها .

ولما كان القارئ يتميز بمعرفته معلومات لا تعرفها الشخصيات المشاركة في الراوية ، فهو ينظر من فوق كتف المؤلف إلى صوفيا في عطف ، وإلى جيرالد في احتقار . وقد كتب بينيت في مدخل من مداخل يومياته " هناك خاصية جوهريّة تميز الروائي العظيم حقاً هي تعاطفه مع كل شيء مثل التعاطف الذى يقدمه المسيح " ، وهو

شيء يثير الدهشة حيث إن معالجته لشخصية جيرالد لم ترقَ إلى هذا المستوى الرفيع ، ولا يترك لنا هذا النوع من السخرية مجالاً كبيراً للاستنتاج أو التفسير ، بل على العكس ، إذ أصبح مجرد متلقين سلبيين لحكمة المؤلف الدنيوية ، فإذا كان أثر ذلك لا يبدو حاداً كما كان من السهل أن يكون ، فالسبب هو أن الملاحظة النفسية الثاقبة عند بينيت تثير احترامنا ، ولأنها تسمح لشخصيات مثل صوفيا أن تتعلم من أخطائها وأن تتغلب عليها .



( ٤٠ )

## الدافع

ومع ذلك ، ففي اليوم الحادى عشر ، حين كان " لينجيت " يغادر " ستون كورت " ، طلبت منه مسز " فنسى " أن يخبر زوجها أنه قد طرأ تغير ملحوظ على صحة مستر " فنرستون " ، وأنها تريد أن يحضر إلى ستون كورت ذلك اليوم ، كان أمام لينجيت أن يزور المستودع ، أو أن يكتب رسالة فى ورقة من أوراق دفتره ويتركها لدى الباب ، ومع ذلك ، فإن أياً من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، ولنا أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوى فى الذهاب إلى المنزل فى ساعة لا يكون مستر فنسى موجوداً فيه ، وأن يترك الرسالة مع مس فنسى ، وثمة أسباب كثيرة قد تحمل الرجل على رفض صحبة شخص ما ، بيد أنه حتى ولا أحكم الحكماء سيدخله السرور لو أن أحداً لم يفقد صحبته ، ستكون طريقة لطيفة وسهلة لوصول العادات الجديدة بالقديمة ، فهو سيتبادل عدة كلمات على سبيل المزاح مع " روزامند " عن مقاومته للإسراف فى الأمور ، وعزمه الوطيد على الابتعاد لفترات طويلة عن المسرات ، حتى ولو كانت مجرد الاستماع إلى الأصوات الجميلة ، ويجب أيضاً الاعتراف بأن افتراضات عارضة عن الأسباب المحتملة الكامنة وراء تلميحات مسز " بلسترود " قد نجحت فى التسلل كالشعيرات اللاصقة إلى شبكة أفكاره ذات المضمون الأهم .

جورج إليوت : مدل مارش ( ١٨٧١ - ٢ )

أى نوع من أنواع المعرفة نأمل فى اكتسابه من قراءة الروايات ، التى تنبئنا بقصص نعرف أنها غير " صحيحة " ؟ وأحد الردود التقليدية على هذا السؤال هو : معرفة القلب الإنسانى ، أو العقل الإنسانى ، فالروائى لديه الوسيلة التى يصل بها على نحو حميم إلى الأفكار السرية لشخصياته ، وهو أمر يمتنع على المؤرخ وكاتب السيرة بل وحتى المحلل النفسى . وعلى هذا ، فإن الرواية هى التى يمكنها أن تقدم لنا نماذج أكثر أو أقل إقناعاً عن الطريقة والأسباب التى تدفع الناس إلى سلوك معين ، وقد قامت نظريات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية بتفكيك الأفكار الإنسانية ، مسيحية كانت أو ليبرالية ، عن النفس التى يركز عليها ذلك المبدأ - وهو الفرد الفريد المستقل بذاته والمسئول عن أفعاله ، ونحن مازلنا نقدر الروايات ، وبخاصة الروايات التى تدخل فى التقاليد الواقعية الكلاسيكية ، من أجل الضوء الذى تلقيه على الدافع الإنسانى .

والدافع فى رواية مثل " مدل مارش " هو رمز لعامل " السببية " . والهدف منه هو إقناعنا بأن الشخصيات تتصرف على النحو المبين فى الرواية ، لا لأن ذلك يناسب ظروف الحبكة ( على الرغم من أنه عادة ما يكون الأمر كذلك بالطبع : فنصف حبكة « مدل مارش " تنهار لو أن ليدجيت لم يزر " روزامند فنسى " فى الفصل الحادى والثلاثين ) بل لأن مجموعة من العوامل ، بعضها داخلى والآخر خارجى ، تتسبب فى حملها على القيام بتلك التصرفات ، وينحو الدافع فى الروايات الواقعية إلى أن يكون ، باللغة الفرويدية " مسرفاً فى التحديد " ، وهذا يعنى أن أى حدث معين هو نتاج نوازع أو صراعات عديدة مستمدة من أكثر من مستوى واحد من مستويات الشخصية ؛ فى حين يكفى سبب وحيد ، فى الحكايات الشعبية أو الرومانسيات التقليدية ، لتفسير السلوك - فالبطل شجاع على الدوام لأنه هو البطل ، والساحرة شريرة دائماً لأنها ساحرة وهكذا ، وليدجيت لديه أسباب عديدة لزيارة " روزامند فنسى " ، بعضها عملى ، وبعضها يتعلق بإرضاء الذات ، وبعضها خداع للنفس ، والبعض كامن فى اللاوعى ،

وسياق القطعة المقتبسة هو كما يلى : ليدجيت طبيب شاب موهوب وطموح ، أمامه مستقبل مرجو فى مهنة الطب ، حين يذهب إلى بلدة " مدل مارش " فى الأقاليم فى منتصف الثلاثينيات من القرن التاسع عشر . وهناك ، يلتقى ويسعد بصحبة " روزامند فنسى " الابنة الجذابة ، وإن كانت ضحلة التفكير ، لأحد التجار الأثرياء . وكان ليدجيت ، بالنسبة لروزامند ، أنسب الأشخاص المرجح ظهورهم فى أفق حياتها ،

وسرعان ما تعتبر نفسها واقعة فى غرامه ، وتنبه مسز بلستروود ، عمه روزامند ، ليدجيت إلى أن اهتماماته بروزالند قد تبدو بمثابة السعى لنيل يدها . وعلى الفور ، يعتمد ليدجيت ، الذى لم يكن يرغب فى إعاقه مستقبله كطبيب بمسئوليات الزواج إلى التوقف عن زيارة أسرة فنسى ، ولكنه بعد عشرة أيام من الغيبة ، يقوم بزيارة لإيصال رسالة .

« وجورج إليوت » لا تكشف عن الدوافع الخفية لشخصياتها بطريقة الانفصال الساخر الذى قام به أرنولد بينيت فى القطعة التى ناقشتها فى الفصل السابق ، وإنما هى تقوم بذلك بطريقة تأملية أكثر وأشد تعاطفاً . وهى على الأقل متعاطفة مع ليدجيت ؛ وقد لوحظ كثيراً أن جورج إليوت أقل تسامحاً مع النساء الجميلات المغرمات بذواتهم مثل روزامند ، وفى الفقرة السابقة مباشرة للقطعة التى أوردتها ، يتم الاستهانة بالقلق الذى تشعر به روزامند من غياب ليدجيت الذى استمر عشرة أيام على النحو التالى :

وبالنسبة للمرء الذى يتخيل أن عشرة أيام هى وقت قصير - لا لخفض الوزن أو فقدان العقل أو أى من الآثار الأخرى المتصلة بالعاطفة ، بل للدورة الروحية الكاملة المليئة بالتخمين وخيبة الأمل - فهو جاهل بما يمكن أن يدور فى ذهن شابة خلال أوقات فراغها اللطيفة .

وعبارة " أوقات فراغها اللطيفة " فيها رنة من الاستخفاف القارص الذى ينحو إلى الانتقاص من قدر توتر روزامند العاطفى ، أما تحليل دوافع ليدجيت فهو أقل اقتضاباً وأكثر تعاطفاً فى أسلوبه .

وبدلاً من القول ببساطة أن ليدجيت قد رفض الوسائل الممكنة الأخرى لتوصيل رسالته لأنه أراد أن يرى روزامند ، يلاحظ صوت المؤلفة أن : أياً من هاتين الطريقتين لم تخطر على باله ، ولنا أن نستنتج من هذا أنه لم يكن يمانع على نحو قوى فى الذهاب إلى المنزل فى ساعة لا يكون السيد فنسى موجوداً فيه ، وأن يترك الرسالة مع "مس فنسى " . وعن طريق ذلك التعبير الملتوى بالكلمات ، تقلد جورج إليوت الطريقة التى يجب أن نستنتج بها الدوافع من السلوك فى الحياة الواقعية ، وكذلك الطريقة التى نخفى بها دوافعنا الحقيقية حتى عن أنفسنا . وثمة سخرية هنا ، بيد أنها سخرية فكاهية وإنسانية . وعبارة " حتى ولا أحكم الحكماء سيداخله السرور لو أن أحداً لم يفتقد صحبته " تتصور غرور ليدجيت بوصفه نقيصة عامة ، ثم ينزل الخطاب بعد ذلك

إلى الأسلوب غير المباشر الحر كيما يبين البروفة الذهنية التي يقوم بها ليدجيت للمحادثة التي ينوى أن يوجهها إلى روزامند : بيان " لطيف ، سهل ... على سبيل المزاح " لعدم وجود أية نوايا جدية له نحوها . وآخر عبارة في الفقرة على لسان المؤلفة ، وهي تسبر غور أعمق مستويات دافع ليدجيت لزيارة روزامند : فهو مبهور ومنتش بالإلماح بأنها ربما تكون قد وقعت في غرامه ، رغم أنه لا يكاد يعترف بذلك لنفسه وصورة الشبكة التي تستخدمها جورج إليوت للتعبير عن هذه الفكرة من الصور المحببة لديها ، ربما لأنها توحى بتعقيد التجربة الإنسانية وترباطها .

ويؤدى غرور ليدجيت وفضوله إلى ضياعه ، وما يحدث هو أن روزامند ، التي هي عادة متوازنة وتجيد السيطرة على شعورها ، تستجيب لعودة ليدجيت المفاجئة وغير المتوقعة ، على نحو لم تستطع معه أن تضبط عواطفها ، ويتخذ اللقاء منحى مخالفاً تماماً لما كان قد انتواه ليدجيت ، وتسيطر المفاجأة على الطرفين فيتصرفان بسلوك طبيعي تلقائي يترتب عليه ، في مجتمع أيامها ، عواقب مهمة . وتسقط روزامند ، في غمرة اضطرابها ، " سلسلة معدنية لا قيمة لها " كانت تمسك بها في يدها ، وينحني ليدجيت لالتقاطها ، وحين يستقيم عوده يلاحظ الدموع تتفجر دون رادع من عيني روزامند ، ويقول الراوى : " وأصبحت هذه اللحظة الطبيعية هي اللمسة السحرية : فقد حولت علاقة غزل إلى حب " . وما هي إلا لحظات حتى كان ليدجيت قد أخذ روزامند بين ذراعيه وأصبح خطيبها ، " ولم يعرف أين ذهبت السلسلة " . ومن الناحية الرمزية ، كانت السلسلة قد التفت حول عنقه : إذا ارتهن مستقبله المهني في زيجة بورجوازية لن تخلف عنده سعادة ولا تحقيق للذات كبيرين ، وهذا المشهد هو أحد أبرع " مشاهد الحب " تصويراً في القصص الإنجليزى ، وهو ينجح في جانب منه لأن دوافع ليدجيت لتعريض نفسه للإغراء الجنسي القوى لروزامند قد أرسيت من قبل على نحو مرهف ومقنع .

## المدة الزمنية

أهدى هيوبرت تشارلز وإيرين طفلاً جميلاً بمناسبة الكريسماس ، كان ولداً اسمه بول ، وابتهج تشارلز وإيرين ، اللذان لم ينجبا طيلة سنوات كثيرة ، ووقفوا حول المهد وتطلعا إلى بول ، لم يكونا يشبعان منه . كان طفلاً وسيماً ذا شعر أسود وعينين سوداوين ، وسأل تشارلز وإيرين من أين جئت به يا هيوبرت ؟ . وقال هيوبرت من البنك . . كان رداً ملفزاً ، وشعر تشارلز وإيرين بالحيرة منه . وشرب الجميع نبيذاً ساخناً متبلاً . ونظر بول إليهم من المهد . وكان هيوبرت مسروراً أن جلب السعادة لتشارلز وإيرين

وولد إريك . وأقام هيوبرت وإيرين علاقة غير مشروعة بينهما . وشعرا أنه من المهم ألا يدرى تشارلز بها ، ولذلك الغرض ، ابتاعا سريراً وضعاه في منزل آخر ، منزل على مبعدة من المنزل الذي يقيم فيه تشارلز وإيرين وبول ، وكان السرير الجديد صغيراً ولكنه مريح تماماً ، وتطلع بول إلى هيوبرت وإيرين متأملاً ، واستمرت العلاقة اثني عشر عاماً وكانت تعتبر ناجحة جداً .

وراقب تشارلز هيلدا وهي تنمو من نافذته . في البداية ، كانت طفلة ، ثم بلغت عامها الرابع ، ثم مرت اثنتا عشرة سنة وبلغت سن بول ، السادسة عشرة . وطاف ببال تشارلز ، يالها من فتاة شابة جميلة ! ووافق بول تشارلز ؛ فهو قد عض بالفعل نهدي هيلدا الجميلين بأسنانه .

دونالد بارتلم : هل ستخبرني ؟ من كتاب عدُ يادكتور كاليجارى ( ١٩٦٤ )

ناقشت فى الفصل ( السادس عشر ) الترتيب الزمنى وإمكانية إعادة ترتيبه فى القصة ، وجانب آخر من الزمن القصصى هو المدة الزمنية التى يجرى قياسها عن طريق المقارنة بين الزمن الذى يمكن أن تستغرقه الأحداث فى الواقع بالوقت الذى تتطلبه قراءة هذه الأحداث ، وهذا العامل يؤثر فى سرعة إيقاع الرد، الإحساس الذى يتولد فىنا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها ، فرواية المغامرات تتحرك بسرعة من أزمة إلى أخرى على الرغم من أنه يمكن إطالة تقديم المواقف الحرجة إطالة اصطناعية لزيادة التشويق ، أما رواية تيار الوعى فهى تتمهل عند كل لحظة ، مهما كانت عادية . ورواية مثل "مدل مارش" لجورج إليوت تبدو وكأنها مقاربة لإيقاع الحياة نفسها ، نظراً لأن معظمها يتكون من مشاهد طويلة تتكلم فيها الشخصيات وتتفاعل كما تفعل تماماً فى الحياة الواقعية ؛ وبالنسبة للقراء الأوائل لتلك الرواية ، التى كانوا يشترونها على دفعات نصف شهرية طوال عام كامل ، يصبح التماثل فى سرعة الإيقاع بين الحياة والفن أقرب كثيراً ، وأحد المعالم المحيرة فى قصة « دونالد بارتم » هو أنها تمس – سريعاً – سطح العلاقات العاطفية والجنسية التى تعودنا على أن نرى القصص تتناولها بتبصر وتفصيل كبيرين .

وكان بارتم ، الذى توفى فى عام ( ١٩٨٩ ) ، أحد أعلام قصص ما بعد الحداثة الأمريكى الرئيسيين ، الذى عملت قصصه القصيرة باستمرار على اختبار حدود الشكل القصصى ، وليست المدة الزمنية وحدها ، بالطبع ، هى التى تم تناولها بشكل غير تقليدى نوعاً ما فى أول هذه القصة ، ذلك أن السببية والاستمرارية والتلاحم والثبات فى وجهة النظر ، وهى كلها من الصفات التى تجمع مكونات القصة الواقعية فى شكل خطاب سلس يسهل استيعابه ، قد تم الاستغناء عنها أو تشويهها ، ولا مجال هنا لأى دوافع من النوع الذى ضربنا المثل عليه فى قطعة "مدل مارش" التى ناقشناها فى الفصل السابق ، فبارتم يقول ضمناً إن الناس لا تتصرف بوحى من دوافع عقلانية ، بل استجابة لنزوة ونزعات عابرة ولاواعية ، وأن الحياة ، فى عبارة موجزة ، "لامعقولة" . وفى هذه القصة ، يورد المؤلف سلوكاً غريباً بل مفرعاً فى أسلوب واقعى ساذج سذاجة زائفة ، يشبه بعض الشئ أسلوب كتب قراءة المرحلة الأولية مواضيع إنشاء الأطفال ( وهو أثر يتولد من الجمل التصريحية البسيطة ، وعدم وجود توابع للجمل ، وتكرار الكلمات قريبة من بعضها البعض ، وحذف علامات التنصيص ) .

ولا تكاد الشخصيات تتحدد بأكثر من اسمها الأول وبيان العلاقة بينها كما يحدث فى كتب الأطفال ، وأحيانا يكونون على قدر الأطفال نفسه من الذكاء .

والفقرة الأولى تمثل من الناحية التقنية " مشهداً " ؛ بيد أن طريقة سرده تجعل منه مشهداً غاية فى الاقتضاب ، ولا تبدو فكرة تلقى طفل كهدية الكريسماس خارجة عن المؤلف بالنسبة للمتلقين ، وبيان المعطى أنه قد حصل عليه " من البنك " يبدو محيراً فحسب لهما ، وهما يأخذان فى شرب النبيذ الساخن المتبل دون أن يفكرا مزيداً فى الأمر .

وفى الفقرة التالية التى هى سطر واحد ، يذكر بإيجاز أن إريك قد وُلد ، ونحن لانعرف لمن أو متى كان ذلك بالمقارنة لوصول بول .

وتصف الفقرة الثالثة علاقة بين هيوبرت وإيرين ، وهناك معلومات كثيرة عن سرير العاشقين ، أكثر بالفعل مما نحتاج ، ولكن لا يذكر إلا القليل عن عواطفهما وما يدور بينهما من جنس ووسائلهما لخداع تشارلز ، وكل ما هناك من تفاصيل أخرى نتوقع وجودها فى قصة للخيانة الزوجية ، ونحن لانعرف ما إذا كانت هدية هيوبرت ، الطفل بول ، قد سبقت اهتمامه الغرامى بإيرين أم أن ذلك جاء بعدها ، ونحن نستنتج أنها أخذت الطفل معها إلى مقابلاتها الغرامية مع هيوبرت ، لأن بول " تطلع إلى هيوبرت وإيرين متأملاً " ، ثم نعلم أن العلاقة " استمرت اثنى عشر عاماً ، وكانت تعتبر ناجحة جداً " - وهو حكم عادة ما يقال عن زواج وليس عن علاقة غرامية ، وتتابع جملة تصف لحظة زمنية معينة ، تأتى بعدها مباشرة جملة تلخص تجربة اثنى عشر عاماً ، هو شىء مربك تماماً .

ويتم تقديم شخصية أخرى « هيلدا » فى فقرة من كلمة واحدة . ومن الفقرة التى تتلوها نستنتج أنها طفلة تعيش فى منزل مجاور لمنزل تشارلز وإيرين ، ويُلخص نموها من الطفولة إلى سن المراهقة فى جملة واحدة فى صراحة غريبة ، وإذا كان الكبار يتصرفون كالأطفال ، فالأطفال يبدوون مبكرى النضج بطريقة مزعجة : فبينما يسجل تشارلز بتفاهة أن هيلدا فتاة جميلة ، يكون بول " قد عض بالفعل نهدي هيلدا الجميلين بأسنانه " ، وقد غطينا فى حوالى عشرين سطراً مايكفى من الأحداث الملء رواية بحالها على يد كاتب آخر ، وهذا النوع من الكتابة يعتمد فى الواقع على معرفة القارئ بالخطاب القصصى الأكثر تقليدية وواقعية كي يخلّف فيه الأثر المطلوب ، فلا يمكن تمييز أى انحراف إلا بالقياس إلى النمط .





## التضمين

" ألا تعتقد أنه يحسن بك الاعتماد عن النافذة يا عزيزي ؟  
 " لماذا ؟  
 " ليس عليك أى ملابس " .  
 " أحسن وأحسن ... " . واحتراماً لوقتها ، أغلقتُ النافذة بدون أن أعرف نهاية  
 العبارة التي كنت أقولها .  
 كانت تبسم لى . وتوجهتُ إليها ووقفتُ إلى جوارها . كانت تبدو فاتنة ، تستند  
 إلى أحد مرفقيها ، وشعرها الفاحم يغمركنتها العارى الناعم . وتطلعت من أعلى  
 إلى قمة رأسها .  
 وفجأة ، نفثت .  
 قالت : " ألبرت العظيم " .  
 ولى أن أنكر أن اسمى ليس " ألبرت " . اسمى جو . جو لان .  
 ونظرت «ميرتل» نحوى فى تساؤل ماكر .  
 واعتقد أنني ابتسمت .  
 وتوقفتُ بعد برهة .  
 قالت فى نبرة تفكير عميق : " الرجال محظوظون " . ولم أقل أنا شيئاً : فقد  
 اعتبرت أن هذا الوقت ليس وقت ملاحظات فلسفية . وحملتُ فى الجدار المقابل .  
 وتوقفتُ آخر الأمر .  
 " والآن ؟ " . ونظرتُ إليها فى الوقت الذى استرخت فيه وقد بدا على وجهها  
 تعبير الدهشة .  
 قلت : " سيستمين عليك الآن انتظار الشاي مرة أخرى " .  
 فأنطلقت ميرتل زفرة ثقيلة لامبالية ، كانت عيناها مغلقتين . وتناوينا الشاي فى  
 الوقت المحدد .

وليام كوير : مشاهد من الحياة فى الأقاليم ( ١٩٥٠ )

من المستحيل كتابة وصف شامل جامع لأى حدث ، ومن ثم فإن كل الروايات بها فراغات وإغفالات ، ويتعين على القارئ ملء تلك الفراغات والإغفالات من أجل " إخراج النص " ( كما يقول نقاد ما بعد البنيوية ) ، بيد أنه فى بعض الحالات ، تكون هذه الفراغات والإغفالات نتيجة مراوغات أو كتمان غير شعورى من جانب المؤلف ( وهذا ما يزيد الأمر أهمية ) ، بينما تكون فى حالات أخرى استراتيجية فنية واعية ، للدلالة الضمنية بدلا من التصريح المباشر .

والتضمنين تكنيك مفيد بصورة خاصة عند معالجة الأمور الجنسية . ولقد كانت الرواية دائماً مهتمة بصورة رئيسية بالجاذبية والرغبة الإيروسيتين ، ولكن الوصف الصريح للسلوك الجنسي فى القصص الأدبي كان ، إلى وقت قريب ، ممنوعاً . والتلميح كان أحد الحلول .

سألت أمى " يا عزيزى ، هل نسيت أن تملأ الساعة ؟ " ... فصاح  
أبى " يا إله السماوات " ... " هل قاطعت امرأة ما منذ خلق العالم  
رجلا بمثل هذا السؤال السخيف " . معذرة ، ماذا كان أبوك يقول ؟  
... لا شىء .

ولنا أن نستنتج من هذا الحديث بين " تريسترام شاندى " وقارئه المخلوق أن أباه كان " يفعل " شيئاً ما ، أى إنجاب تريسترام .

وفى الفترة الفيكتورية المعروف عنها شدة التزمت ، كان التحفظ الشديد هو طريقة تناول الجنس ، فالروايات كانت للقراءة العائلية ، ولا يمكن أن تتضمن أى شىء قد يعمل " كما قال مستر " بود سناپ " شخصية ديكنز " على بعث حمرة الخجل فى خد أى من الشباب " . والمشهد الذى ظهر فى إعداد تليفزيونى حديث لـ " ال . بى . بى . سى " لرواية " آدم بيد " ويمثل " آرثر دونثرون " راقداً على أريكة مع " هتى سوريل " وهى نصف عارية ، لا يوجد أصلاً فى رواية جورج إليوت ، مما قد يوحى للقراء السذج للرواية بأن " هتى " قد حملت عن طريق قبلة بينها وبين آرثر ، كما أن عدم إنجاز الزواج بين دوروثيا " وكازوبون " فى رواية " مدل مارش " للمؤلفة نفسها ، يُنقل إلى القارئ الفطن عن طريق إديق التلميحات ، ومعظمها استعارات مجازية ، وحتى عام ( ١٩٠٨ ) ، فى رواية " حكاية الزوجتين العجوزين " ، يمر المؤلف أرنولد بينيت

على ليلة زفاف " صوفيا " مر الكرام ، ولكنه يلمح إلى أنها كانت تجربة غير سارة ومحبطة عن طريق تقديمها فى سياق مختلف : مشهد إعدام علنى بالجيلوتين ، كله دماء ورمز لعضو الرجل ، يحمل جيرالد صوفيا على مشاهدته فى شهر العسل .

وفى الزمن الذى نشر فيه وليام كوبر روايته " مشاهد من الحياة فى الأقاليم " ، كانت حدود المسموح به قد اتسعت اتساعاً كبيراً ، إذ إنه ليس من المحتمل أن يصف النشاط المعين الذى يمارسه العاشقان هنا على نحو واضح فى عام ( ١٩٥٠ ) دون أن يؤدى ذلك إلى ملاحقة قضائية ، ويذهب كوبر إلى أقصى حدود الصراحة ، داعياً قراءه إلى استنتاج ما يحدث عن طريق تقديم مشهد بارع وإيروسى على السواء .

كان الراوى وصديقه قد أويا إلى الفراش فى البيت الريفى الذى يشترك فيه مع صديقه " توم " ، وكان على وشك أن يعرض أن يقوم بإعداد قدح من الشاي حين يسمع ما يعتقد أنه صوت سيارة توم ، وينهض من الفراش كيما يستطلع الأمر . وتخبرنا الملاحظة التى تقولها ميرتل أنه عارٍ . وبوسعنا أن نكمل رده " أحسن وأحسن ... " بسهولة ، إذ إنه فيما يبدو مبنى على ملاحظات الذئب التى يوجهها إلى ذات الرداء الأحمر ، ولأننا نعلم أن بقية العبارة غير لائقة ، وتسمح لنا الفقرة التالية أن نتصور الراوى العارى وهو يقف على مستوى أعلى يشرف على عشيقته المتكئة على الفراش ، والعارية أيضاً ، " وفجأة ، نفثت " . وهذا الفعل ينحو دائماً ، إذا استخدم مع شخص ، إلى أن يكون له مفعول ، وأحياناً بعد حرف من الحروف مثل " فى ؛ ولكن علينا هنا أن نخمن المفعول . " قالت : ألبرت العظيم " ، ولما كانت الفقرة التالية تزيل أى شبهة فيما يتعلق بشخصية ألبرت ، فإننا نصبح على يقين بأن هذا الاسم هو الكنية المألوفة لمفعول " نفثت " ، ( ومما يزيد من متعة القارئ أن هذا يوفر مناسبة للراوى لتقديم نفسه رسمياً بالاسم ) ، ولا يُقال لنا عن ماذا " توقفت " ميرتل ، ولكن ، كما هو الحال مع مستر شاندى ، لم يكن توقفها عن الكلام ، إذ إنها تتكلم بعد التوقف . وهكذا ، وتؤكد الفقرات القصيرة قصراً غير طبيعى أن هناك الكثير مما يحدث أكثر مما يقال أو يوصف .

وكوبر ، مثله مثل ستيرن مؤلف تريسترام شاندى ، لا يستخدم التضمين كذريعة مناسبة فحسب ، بل لأنه يحمل نكهة فكاوية مبدعة ، ومع ذلك ، فبعد حوالى عقد من الزمان على صدور تلك الرواية ، اقتلعت محاكمة رواية " عشيق الليدى تشاترلى " كل

المحرمات التي كانت تجعل اللجوء إلى تلك الحيل الفنية أمراً لازماً ، مما أسف له الكثير من القراء ، وكذلك بعض الكتّاب . فـ " كنجزلى إيميس " ، مثلاً ، على الرغم من أن قصصه تهتم اهتماماً عظيماً بالسلوك الجنسي ، حرم على نفسه محاولة تصوير العمل الجنسي ذاته ، وهناك قطعة في روايته الصادرة مؤخراً ، " الناس الذين يعيشون على التل " ، تبرر وجهة نظره وتصور كذلك كيفية استخدام التضمين في الكلام العادي للإشارة إلى الجنس :

قالت ديزيريه : " سيكون رائعاً أن نأوى إلى الفراش مبكراً هذه الليلة " . وكان لهذا الاقتراح المباشر في ظاهره عدة مستويات من المعنى . فكلمة ، مبكراً ، وحدها تعنى ما هي عليه وحسب ، تعبیر زمنى أساساً ، تعلن أنه لن يكون هناك امتداد للمساء ، لا إطالة أو زيارة اجتماعية ... أما أنه سيكون رائعاً الإيواء إلى الفراش مبكراً فهو يعنى لا إقصاء أى نشاط اجتماعى فحسب بل وتضمين ما هو طبيعى ، ما هو محتوم بالفعل ، ما معناه النشاط الجنسي ، وهذا من الأحسن ... من الأحسن جداً تخمينه عن وصفه .

ومن المؤكد أن المعالجة الصريحة للعمل الجنسي تشكل تحدياً آخر للصنعة الفنية الروائية - فى كيفية تجنب استعمال لغة المواد الإباحية ، وكيفية إزالة الألفة عن قائمة الأفعال الجنسية ؛ المحدودة بطبيعتها ، بيد أننى لا أنوى تناول هذا الموضوع فى هذا الكتاب .

## العنوان

وتمت كتابة المجلد الأخير في أربعة عشر يوماً ، وقد قام " ريربون " بهذا الإنجاز وارتفع به إلى درجة عليا من درجات البطولة ، فقد كان عليه أن يجاهد في مجالات أبعد من مجرد التأليف ؛ فما كاد يبدأ حتى واجهته نوبة حادة من الالتهاب ، وكان عذاباً بالنسبة له طيلة ثلاثة أيام أن يتمكن من البقاء أمام مكتبه ، وكان يروح ويحيى هنا وهناك كالمقعد ، وبعد ذلك أصيب بالصداع واحتقان الحنجرة والضعف العام ، وقبل نهاية فترة الأسبوعين ، أصبح من الضروري التفكير في الحصول على قدر صغير آخر من النقود ، فحمل ساعته إلى محل الرهونات ( ولك أن تتصور أنها لم تكن ضماناً لأي قدر كبير من المال ) ؛ كما باع عدداً آخر صغيراً من الكتب ، على الرغم من كل ذلك ، فقد أنهى الرواية . وحين كتب كلمة " النهاية " اضطجع إلى الوراء ، وأغمض عينيه ، وترك الزمن يمر في هدوء لمدة ربع ساعة .

وبقى أن يحدد عنوان الرواية ، بيد أن ذهنه رفض أن يبذل أي جهد آخر ؛ وبعد عدة دقائق من البحث الواهن ، قام ببساطة باختيار اسم الشخصية النسائية الرئيسية : مارجريت هوم ، لا بد أن يكون ذلك مناسباً للكتاب ، ومع تسطير آخر كلمة في الرواية ، كانت كل مشاهدتها وشخصياتها وحواراتها قد انسابت كلها بالفعل في زوايا النسيان ؛ ولم يعد يعرف شيئاً عنها ولا يهمه أمرها .

جورج جيسينج : شارع جراب الجديد ( ١٨٩١ )

عنوان الرواية هو جزء من نصها - أول جزء يصادفه القارئ في الواقع - ولذلك فله قدرة مهمة على أن يجذب انتباهه ويشكله ، ولقد كانت عناوين أوليات الروايات الإنجليزية تتبنى دائماً على الشخصيات الرئيسية فيها : مول فلاندرز ، توم جونز ، كلاريسا ، كانت القصة تشكل نفسها في صورة السيرة والسيرة الذاتية للأشخاص ، وأحياناً تتنكر في هذه الهيئة ، وقد أدرك من أتى بعد ذلك من الروائيين أن العناوين يمكن أن توحى بمواضيع معينة ( العقل والإحساس ) أو بسر ملغز ( ذات الرداء الأبيض ) أو أن تعد بنوع معين من البيئة والجو ( مرتفعات وذرنيج ) ، وفي مرحلة ما من القرن التاسع عشر ، بدأ الروائيون يربطون رواياتهم بمقتبسات أدبية رنانة ( بعيداً عن زحمة الجماهير ) ، وهو اتجاه استمر خلال القرن العشرين ( حيث لا تخطر الملائكة ؛ حفنة من تراب ؛ لمن تقررع الأجراس ) ، على الرغم من أنه قد أصبح الآن يعتبر مبتذلاً نوعاً ما . أما المحدثون العظام فقد مالوا إلى اختيار العناوين الرمزية أو الاستعارية مثل : قلب الظلمات ؛ عوليس ؛ قوس قزح - في حين أغرم الروائيون الأحداث منهم بالعناوين الغريبة ، الملغزة ، غير المألوفة ، مثل : " الحارس في الحقول " تاريخ العالم في عشرة فصول ونصف " ؛ " إلى البنات السود اللاتي يفكرن في الانتحار حين يصبح قوس القزح غير كافٍ " .

وبالنسبة للروائي ، يمثل اختيار عنوان الرواية جزءاً مهماً من أجزاء العملية الإبداعية ، إذ هو يلقي ضوءاً كثيفاً على المحتوى الذي يُفترض أن يكون في الرواية . فتشارلز ديكنز مثلاً ، كتب أربعة عشر عنواناً محتملاً للرواية المسلسلة التي كان يخطط للبدء فيها في مطالع عام ١٨٥٤ : " كما قال كوكبر " ، " برهن على ذلك " ، " أشياء عنيدة " ، " وقائع مستر جرادجرانيد " ، " حجر الرحي " ، " أوقات عصيبة " ، .... ومعظم هذه الأسماء توحى بأن ديكنز في تلك المرحلة كان مشغولاً بموضوع النزعة النفعية كما جسدها في مستر جرادجرانيد ، ويتوافق اختياره النهائي لعنوان " أوقات عصيبة " مع الشواغل الاجتماعية الأوسع نطاقاً التي تناولتها الرواية في صورتها النهائية .

وعدم الاكتراث الذي يبديه " ريردون " بتسميه روايته دليل على فقدان الإيمان بمهنة ككاتب فبعد أن عمد في نزوة من نزواته إلى الزواج إثر نشره عدداً من الروايات ذات القيمة الأدبية المتواضعة والمبيعات القليلة ، يضطر إلى إخراج كتب في صيغة

الثلاثة أجزاء التى يكرهها ، وأن يكتب بمعدل لاهث كيما يتمكن من العيش ، وكان جيسنج يعبر فى هذه الرواية عن إحباطه الذاتى بوصفه كاتباً مكافحاً ، ولذلك فقد فكر طويلاً فى العنوان الذى سيعطيه لها ، وكما شرح لأحد المراسلين الأجانب ، فإن " شارع جراب كان موجوداً بالفعل فى لندن منذ حوالى مائة وخمسين عاماً ؛ يعتبر بالنسبة لـ « ألكساندر بوب » ومعاصرة رمزاً للمؤلفات ذات القيمة المتدنية ... ويعد مقاماً لا للفقراء فحسب ، بل وللكتاب المغمورين " . وفى زمن جيسنج ، أصبح سوق الأدب أكبر بكثير وامتلاً بالتنافس وأصبح أكثر إدراكاً لأهمية الدعاية ، ويريدون صورة رائعة لكاتب لا يملك القدر من الموهبة أو اللوم ما يكفى لكى يبقى فى هذا الوسط . وهذا هو نفس وضع صديقة الشاب المثالى بيفين الذى لا يزال مفعماً بالحماس والمثالية ويخطط لكتابة رواية ذات شكل مبتكر يسجل فيها بأمانة الحياة الخاملة لرجل عادى ، ويمثل إعلانه لعنوانها إحدى الفكاهات القليلة فى رواية " شارع جراب الجديد " : لقد قررت أن أكتب رواية عنوانها « السيد بيلى ، البقال » . وحين تُنشر أخيراً ، تنال إعجاب أصدقائه ، ولكن النقاد يحملون عليها ، فينتحر بيفين فى هدوء ، بينما يكون ريردون قد مات فى هذه الأثناء من كثرة العمل ، ورواية " شارع جراب الجديد " ليست بالكتاب المبهج ، بيد أنها دراسة لا تُضارِع عن أمراض الحياة الأدبية ، ولا تزال مهمة بصورة تثير الدهشة .

ولقد كانت الروايات دائماً سلعا بقدر ما هى أعمال فنية ، ولذلك فالاعتبارات التجارية يمكن أن تؤثر فى اختيار العنوان ، أو تتسبب فى تغييره إلى عنوان آخر . وقد عرض توماس هاردى على دار نشر ماكميلان أن تختار بين عنوانين هما : " فتزبيرز فى هنتكوك " و " أهل الغابات " ؛ ولا غرابة أن تميل الدار إلى اختيار العنوان الثانى ، وكانت رواية فوردمابوكس فورد " الجندى الحميد " معنونة أصلاً ، " القصة الأشد حزناً " ( بالطبع ) ؛ ولكنها صدرت فى وسط الحرب الكبرى ، وأقنعه الناشر أن يقبل عنواناً أقل مدعاة للاكتئاب وأكثر إثارة للعاطفة الوطنية ، ويبدو أن عنوان رواية مارتين أميس الثانية " أطفال موتى " ( ١٩٧٥ ) كان مفرعاً بالنسبة لناشرى طبعته الشعبية التى صدرت بعد ذلك بعامين تحت عنوان " أسرار غامضة " . وقد أغراني الناشر الأريكسون لروايتى " ما مدى إمكانياتك ؟ " أن أغير عنوانها إلى " أرواح وأجساد " على أساس أن العنوان البريطانى سيدعو أصحاب المكتبات الأمريكية إلى وضع الكتاب ضمن كتب اكتساب المهارات الذاتية ، وهى حجة سخيفة

طالما أسفت أنتى قد سلمت بها . ( ولا أدرى ماذا كانوا هم فاعلين برواية كارول كلولو " دليل المرأة إلى الخيانة الزوجية " أو رواية جورج بيريك " دليل عملى للحياة " ) ، ولقد رغبت أن أسمى روايتى الثالثة " المتحف البريطانى يفقد سحره " ، وهو سطر من أغنية " يوم ضبابى فى لندن " ؛ ولكن لم تسمح لى شركة جرشووين للنشر بذلك ، لهذا فقد تعين على أن أغير العنوان فى آخر لحظة إلى " المتحف البريطانى ينهار " ، رغم أن إلهامات الأغنية سألقة الذكر تركت أثارها فى اليوم المفرد الملبد بالضباب الذى تقع فيه أحداث الرواية ، وربما كانت العناوين تشكل دائماً أهمية أكثر بالنسبة للمؤلفين عنها للقراء الذين كثيراً ما ينحون ، كما يعلم كل كاتب ، إلى نسيان أو تحريف أسماء الكتب التى يزعمون أنهم معجبون بها . ولقد أشاد بى البعض لروايات لى عناوينها " تغيير الزوجات " و " تبادل الأمكنة " و " قطعة نقدية صغيرة " (\*) . كما ذكر الأستاذ «برنارد كريك» فى خطاب له أنه قد استمتع بكتابى " التصدى للأمر " ، ولكنه ربما كان يتصدى لى أنا بقوله ذاك ، ( ولم أستطع أن أعرف أى كتاب من كتبى كان يقصد بكلامه ) .

(\*) رواية «ديفيد لودج» المقصودة عنوانها " تغيير الأمكنة Changing Places " .



## الأفكار

« أرجوك ، يجب أن أفعل شيئاً . هل أنظف هذاك ، اسمع سألحنى وأقبل هذاك » ويا أخوتي ، فلتصدقوا ذلك أو لتلقوا مؤخرتى ، ركعت بالفعل على ركبتى وأخرجت « يازيكى » الأحمر ميلاً ونصف إلى الأمام كى ألحق هذاه « الجرازنى » الفونى " بيد أن كل ما فعله هذا " الفيك " هو أن ركلى ركلة خفيفة على فمى ، وعند ذاك بدا لى أن الفثيان والألم لن يعاودانى إذا أنا اقتصررت على القبض على كاحليه بذراعى وألقيت بهذا " الجرازنى " البراتشنى أرضاً وهذا ما فعلته ، مما شكل له نهشة " بولشوية " حقيقية ، أنه سقط طريحاً وسط ضحكات عالية من الجمهور الفونى ، واكتفى حين طرحته أرضاً أحسست بذلك الشعور المخيف يزحف على ، لدرجة أننى مدت إليه ذراعى لمساعدته على النهوض ، ونهض فعلاً وحينما كان يستعد لإعطائى ركلة محترمة وقاسية على " الليتسو " قال الدكتور بروفسكى : - حسناً ، يكفى هذا .

وهكذا انحنى ذلك " الفيك " المخيف نصف انحناءة وابتعد فى خطوات راقصة ، كئنه ممثل ، بينما أضيئت الأنوار من فوقى فرمشت بعينى وبدأ فمى يتهاى للعويل ، وقال الدكتور بروفسكى للجمهور :

- كما ترون حضراتكم ، يشعر بموضوعنا بدافع إلى فعل الخير لأنه يشعر بدافع إلى فعل الشر ، ذلك أن النية إلى اللجوء إلى العنف تبدو مواكبة لمشاعر عميقة من التعب الجسمانى ، وحتى يخفف من ذلك التعب ، يتعين على الموضوع أن ينتقل إلى اتجاه مضاد . هل من أسئلة ؟ فمقدم بصوت شره عميق ، حدثت أنه صوت " شابلين " السجى " الاختيار . ليس أمامه أى نوع من الاختيار ، أليس كذلك ؟ إن المصلحة الشخصية ، الخوف من الألم الجسمانى ، هى التى دفعت إلى القيام بذلك العمل الشائن من تحقيق الذات ، إن عدم الصدق فى هذا التصرف واضح للعيان ؛ إنه لم يعد شخصاً يقوم بعمل شرير ، بل لم يعد أيضاً مخلوقاً قابلاً على الاختيار الأخلاقى .

أنتونى بيرجيس : البرتقالة الميكانيكية (١٩٦٢)

إن مصطلح " رواية الأفكار " يوحى عادة بكتاب لا يهتم كثيراً بالناحية القصصية ،  
تتناقش فيه شخصيات ذات براعة تعبيرية خارقة للمألوف مسائل فلسفية وتتبادل فيما  
بينها الأفكار ، مع فترات راحة قصيرة للطعام والشراب والغزل ، وهو تقليد راسخ  
يعود إلى محاورات أفلاطون ، بيد أنه الآن قد عفى عليه الزمن ، ففي القرن التاسع  
عشر ، مثلاً ، نُشرت المئات من الروايات ، جرى فيها عرض أوجه النظر المتصارعة  
حول الأنجليكانية بأنواعها ، والكاثوليكية والمنشقين ، والمتشككين ، بهذه الطريقة ، مع  
شيء من الميلودراما كى تجعل الرواية تناسب متطلبات المكتبات المتنقلة ، ومعظم هذه  
الروايات منسية تماماً فى أيامنا هذه عن حق ، ذلك أن الأفكار التى تتضمنها لم يعد  
لها أى أهمية ، وعرضها بتلك الصورة قد جرد الشخصيات والأحداث من كل حياة .

ويُطلق أحياناً على هذا النوع من الروايات اسم Roman a These أى الرواية  
ذات الرسالة ؛ وكوننا استعرنا ذلك الاصطلاح من اللغة الفرنسية أمر ذو مغزى ، ذلك  
أن رواية الأفكار ، سواء احتوت على رسالة معينة أو كانت أوسع نطاقاً من ذلك من  
الناحية التأملية والجدلية ، كانت دائماً فيما يبدو تتبدى فى أفضل حالاتها فى أدب  
أوروبا القارية عنه فى الأدب الإنجليزى ، وربما كان ذلك يتصل بما لوحظ غالباً من عدم  
وجود طبقة من الإنتليجنسيا ، التى تحدد هويتها على ذلك النحو ، فى المجتمع  
الإنجليزى ، وهى حقيقة تعزى أحياناً إلى أن بريطانيا لم تمر بثورة منذ القرن السابع  
عشر ، وأنها بقيت بعيدة نسبياً عن الاضطرابات التى مرت بها أوروبا فى تاريخها  
الحديث . ومهما كان السبب ، فإن دستوفسكى وتوماس مان وروبرت موزيل وجان بول  
سارتر هم روائيون لا نجد لهم مقابلاً حقيقياً فى الأدب الإنجليزى الحديث ، وربما كان  
د.هـ. لورانس هو الأقرب إليهم ، خاصة فى روايته " نساء عاشقات " ولكن الأفكار  
التي تناقشها وتعرضها أعماله شخصية للغاية ، وتكاد تكون غريبة ، واتخذت وجهة  
نظر بعيدة عن التيارات الرئيسية للفكر الأوروبى الحديث .

وبطبيعة الحال ، فإن أى رواية ذات قيمة أكبر من مجرد نظرة عابرة ، تتضمن  
أفكاراً وتثير أفكاراً ، ويمكن مناقشتها على أساس الأفكار ، بيد أننا نعنى بتعبير  
« رواية أفكار » الرواية التى تكون الأفكار فيها هى مصدر حيوية العمل ، وهى التى  
تؤصل وتشكل وتدفع الزخم القصصى ، بدلاً مثلاً ، من العواطف ، أو الاختيار  
الأخلاقى ، أو العلاقات الشخصية ، أو تحولات المصائر الإنسانية ، ومن هذا المنطلق ،

كان الروائيون الإنجليز يفضلون معالجة الأفكار معالجة مباشرة أما فى القصص الكوميدية والساخرة (بما فيها روايات الحياة الجامعية) أو فى مختلف أشكال الحكايات الخرافية أو الخيال الطوبائى أو المضاد للطوبائية ، وقد أوردت سابق لمحات عن أمثلة من النوعين - " رجل التاريخ " لماكولم برادبرى و "إيرهون" لصمويل بتلر ، على سبيل المثال ، وتنتمى رواية " البرتقالة الميكانيكية " لأنتونى بيرجيس إلى النوع الثانى .

وقد " أورد أنتونى بيرجيس " فى سيرته الذاتية أنه قد استلهم هذه الرواية من السلوك الإجرامى لشباب الأشقياء الذين تجمعوا تحت الاسم القبلى "مودز وروكرز" فى بريطانيا قرب الستينيات ، والمشكلة الأزلية التى طرحها وجودهم : كيف يمكن لمجتمع متمدين أن يحمى نفسه دون المساس بمستوياته الأخلاقية الخاصة ؟ ويشير بيرجيس الكاثوليكي : " لقد أحسست أن الرواية يجب أن تقوم على أساس ميتافيزيقى أو دينى ، الاستئصال الزائف للإرادة الحرة عن طريق التكيف العلمى ؛ والقضية هى أنه يمكن لهذا أن يكون شراً أكبر من الشر الذى يمثله الاختيار الحر " .

وتقص الرواية بأسلوب الاعتراف العامى على لسان أليسكى ، وهو شقيق شاب وغد مدان بجرائم جنس وعنف فظيعة ، وقد وافق كى يحصل على إطلاق سراحه من السجن على الخضوع لعلاج النفور البافلوفى ، وفيه يجرى إطلاعه على أفلام تمتلئ بأنواع الجرائم التى ارتكبها مصحوبة بإعطائه حبوباً تفضى إلى الشعور بالغثيان . وتستبين فعالية العلاج فى المشهد الذى تصوره القطعة المقتبسة من الرواية ، وفى حضور جمهور من علماء الجريمة ، يقوم ممثل مأجور لهذا الغرض بإغابة أليكس والإساءة إليه ، ولكن حينما يشعر أليكس بدافع الرد عليه يتغلب عليه الإحساس بالغثيان وينتهى إلى الوضع السلمى الذى رأيناه عليه ، ويتساعل واعظ السجن عما إذا كان قد فقد آدميته فى هذه العملية .

وكما هو الحال فى كثير من روايات الأفكار المماثلة - " لا أنباء من أى مكان " لموريس ، " عالم جديد جسور " لهكسلى ، " ١٩٨٤ " لأورويل ، مثلاً - يجرى أحداث البرتقالة الميكانيكية فى المستقبل ( ولكن ليس المستقبل البعيد ) ، وذلك حتى يكون بوسع المؤلف أن يحدد ملامح قضيته الأخلاقية باقتصاد درامى ودون أن يتقيد بالالتزامات التى تفرضها الواقعية الاجتماعية ، وتتمثل " ضربة المعلم " التى قام بها

بيرجيس هنا فى التوفيق بين تلك الوسيلة المألوفة بصيغة مبتكرة للغاية مما أسميته ، عند مناقشتى رواية سالنجر " الحارس فى الحقول " بأسلوب " السرد الشفاهى فى سن المراهقة " ( انظر الفصل الرابع ) ، فالمرهقون والمجرمون على السواء يستخدمون اللهجة العامية كعبارات قبلية مبتذلة جوفاء ، وذلك من أجل أن يميزوا أنفسهم عن مجتمع الكبار المحترمين . ويتخيل بيرجيس بريطانيا فى السبعينيات ، وقد اتخذ الشباب المنحرف أسلوباً فى الكلام خاضع لتأثر اللغة الروسية ( وهو خيال لم يكن غريباً فى الأيام التى شهدت إطلاق روسيا قمرها الصناعى الأول ، عنه فى أيامنا هذه ) . وأليكس يحكى قصته لجمهور يفترض أنه " دروجز " ( أصدقاء بالروسية ) ، فى تلك الرطانة المعروفة بكلمة " نادسات " ( وهى كلمة تفيد سن المراهقة ) ، رغم أنه يستخدم الإنجليزية الرصينة فى تعامله مع الرسميين من المسئولين ، وهناك شىء من العامية المقفاة فى تلك الرطانة ( شارلى = شارلى شابلن = شابلين ) ، بيد أنها مشتقة أساساً من اللغة الروسية ، ومع ذلك ، لا يتعين على القارئ أن يكون عارفاً بالروسية كيما يضمن أن كلمة « يازيك » تعنى اللسان ، و « جرازنى » معناها قدر ، بينما « فونى » عفن ، خاصة إذا كان قد قرأ المائة صفحة السابقة على القطعة المقتبسة من الرواية ، وقد أراد بيرجيس لقرائه أن يتعلموا تدريجياً لغة الـ « نادسات » وهو يطالعون الرواية ، ويستنبطون معنى الكلمات المستعارة من الروسية من السياق ومن دلائل أخرى ، وبهذا يتعرض القارئ ذاته الى نوع التكيف البافلوفى ، وإن كان مدعوماً فى هذه الحالة بجائزة ( استطاعته متابعة وفهم الرواية ) بدلا من عقاب ، وثمة حافز مضاف هو أن اللغة المقدمة بذلك الأسلوب تبقى الأعمال المفزعة التى تصفها على مبعدة جمالية خاصة ، وتحميننا من أن نشعر بالتقرز ، أو الإثارة ، أكثر من اللازم . وحين قام المخرج ستانلى كوبريك بتحويل الرواية الى فيلم، نتج عن ذلك دليل ساخر آخر على قوة التكيف فيها : ذلك أن ترجمة كوبريك البارعة لأحداثها العنيفة الى الوسائل المرئية للسينما ، وهى أكثر خداعاً وأسهل منالا ، قد جعلت من الفيلم حافزاً للقيام بأعمال الانحراف ذاتها التى يُخضعها للدراسة ، مما دعا المخرج إلى سحبه من دور العرض .

## الرواية غير الخيالية

وشيثاً فشيئاً ، نلاحظ شخصاً رابعاً ، يرتدى قبعة وباروكة شعر ، يتلبط نراع أحد الخدم ، ممسك يديون من طراز حاملي الرسائل ؛ ويخرج هو أيضاً من باب « فيلكيبه » ويسقط أحد أربطة حذائه وهو يمر أمام الحراس ، وينحني ليلتقطه ثانية . ومع هذا ، يستقبله سائق العربة المستأجرة بترحاب أكبر ، والآن ، هل اكتملت حمولة العربة ؟ ليس بعد ، فالسائق لم يزل ينتظر . ولكن ، أواه ! لقد أبلغت الخادمة المزيفة « جوفيون » بأنها تعتقد أن العائلة الملكية تعتزم الهروب في هذه الليلة ذاتها ، وقام جوفيون الذي يرتاب فيما ترى عيناه ، باستدعاء لافاييت ، وتخترق عربة لافاييت بفوانيسها الموقدة قوس « كاروسيل » في تلك اللحظة التي تعتمد سيدة ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وتعتمد على نراع أحد الخدم ، ويبدو هو الآخر من حملة الرسائل ، إلى إفساح الطريق كي تمر العربة ، بل وتحملها النزوة الى لمس قوائم إحدى عجلائها بخيزرائتها ، وهي نوع من العصا كان من عادة الحسان حملها في ذلك الوقت ، وبعد أن مرت أضواء عربة لافاييت ، ساد الهدوء كل أنحاء بهو « الأمراء » ، والحراس واقفون في أماكنهم وغرف جلالة الملك مغلقة ومستفرقة في تمام السكينة . هل أخطأت خادمك المسكينة ؟ حذار يا جوفيون ، أشد ما يمكنك الحذر ، فالحقيقة أن الخيانة كلها تقبع وراء تلك الجدران !

ولكن ، أين تلك السيدة التي ترتدى قبعة عريضة من قبعات الفجر وأفسحت الطريق أمام العربة ومست إطار إحدى عجلائها بخيزرائتها ؟ أه أيها القارئ ، أن تلك السيدة هي ملكة فرنسا ! كانت قد خرجت سعيدة من ذلك القبو الداخلي ، إلى ميدان كاروسيل ، وليس الي شارع « إيشيل » . وقد أريكتها مواجهة العربة وضوضائها ، فاستدارات يميناً بدلا من الشمال ، ولم تكن هي ولا خادمها يعرفان باريس ؛ ولم يكن الخادم ، فوق كل شيء خادماً بل أحد قادة الحرس متخفياً في زي الخدم ، وتوجهها مخطئين ناحية النهر وتجاه جسر « رويال » ، وغاصا في يأس في شارع « باك » بعيداً عن عريتها وسائقها الذي كان ما يزال منتظراً ، كان ينتظر وفؤاده يطير شعاعاً ، تنتابه المخاوف ، وأن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل .

ودقت جميع ساعات أبراج كنائس المدينة منتصف الليل ، وكان معظم الناس غارقين في النوم ، وكان سائق العربة المستأجرة يتربص وقد غمره القلق الشديد ، ويقترب منه أحد رفاقه من الحوزية ويجاذبه أطراف الحديث ، ويرد عليه السائق في مرح بلفة الحوزية . ويتقاسم صاحبا الحرفة الواحدة قدراً من النشوق ، ولكن لا يمكنهما الذهاب للشراب معاً ، ويفترقان بعد تبادل التحية ، يا لرحمة السماء ؛ ها هي أخيراً الملكة تأتي بقبعتها الفجرية ، وقد سلمت من المخاطر ، وتعين عليها السؤال عن الطريق . ودلفت هي أيضاً داخل العربة ، بينما قفز خادمها إلى أعلى كما فعل سابقه الذي كان أيضاً من قادة الحرس ؛ والآن ، أيها السائق الغريب - أنت أيها الكونت دي فيرسن ، فقد عرف القارئ هويتك - إلى الأمام !

توماس كارلايل : تاريخ الثورة الفرنسية ( ١٨٣٧ )

« الرواية غير الخيالية » هو اصطلاح سكه لأول مرة الروائى « ترومان كابوتى » ليصف كتابه « مع سبق الإصرار : بيان واقعى لجريمة قتل متعددة وعواقبها » ( ١٩٦٦ ) ، ففى عام ١٩٥٩ ، جرى قتل أربعة أشخاص من أسرة نموذجية فى وسط غرب الولايات المتحدة بطريقة وحشية وبدون سبب على يد اثنين من المتشردين المختلين نفسياً من الطبقة الدنيا الأمريكية ، ودرس كابوتى تاريخ الأسرة ووسطها الاجتماعى ، وأجرى مقابلات مع المجرمين المحكوم عليهما بالإعدام ، وشهد تنفيذ الحكم فيهما فى نهاية الأمر ، ثم كتب بعد كل هذا بياناً بالجريمة وأثارها ، أدمج فيه تلك الوقائع المدروسة بعناية شديدة فى قصة شائقة لا تختلف فى أسلوبها أو بنائها عن أى رواية ، وقد كان ذلك الكتاب بمثابة بداية لتيار من القصص التسجيلية فى العصر الحديث ، من أبرزها كتب مثل « الراديكالى الأنيق » و « العنصر الأساسى » لتوم وولف ، و « جيوش الظلام » و « أغنية الجراد » لنورمان ميلر ، و « قائمة شندلر » لتوماس كنيلى ومصطلح « الرواية غير الخيالية » هو عنوان بادى التناقض ، وليس عجباً أن تكون الكتب من هذا النوع مثار شك وجدل بالنسبة لهويتها النوعية ، أهى أعمال تاريخية ، أم صحفية ، أم خيالية ؟ فكتاب « قائمة شندلر » ، على سبيل المثال ( المبنى على قصة حقيقية مدهشة عن رجال أعمال ألماني يستخدم موقعه بوصفه صاحب شركة تستخدم عمال السخرة فى بولندا المحتلة من النازيين كيما ينقذ حياة كثير من اليهود ) نشرت بوصفها عملاً غير خيالى فى أمريكا ولكنها فازت بجائزة « بوكرك » للرواية فى بريطانيا ، وقد بدأ توم وولف حياته الأدبية بوصفه صحفياً يغطى المظاهر الأشد غرابة للثقافة الشعبية الأمريكية ، ثم بدأ يطور مواضيعه على شكل قصص مطولة مثل « الراديكالى الأنيق » ، وهو وصفه الفكاهى الماكر لبعض المفكرين التقدميين النيويوركيين الذين يرعون لقاء لجمع المال لحركة « الفهود السوداء » . وكان بعض الكتاب الآخرين يعملون على ذلك التسق نفسه فى أمريكا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين ، واعتبر وولف نفسه رئيساً لحركة أدبية جديدة دعاها « الصحافة الجديدة » ، وهو عنوان مجموعة قطع حررها بنفسه عام ١٩٧٣ ، وقد أعلن فى مقدمة ذلك الكتاب أن « الصحافة الجديدة » قد استولت على المهمة التقليدية للرواية وهى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر ، بعد أن أهملها الروائيون الأدبيون الذين استحوذت عليهم الأسطورة والحكاية الخرافية والخدع الميثاقصصية لدرجة لاتسمح لهم

بملاحظة ما يجرى من حولهم ، ( وقد حاول وولف نفسه فيما بعد ، بشيء من النجاح ، أن يعيد إحياء الرواية الاجتماعية البانورامية فى « محرقة الغرور » ) .

وفى الرواية غير الخيالية ، أو الصحافة الجديدة ، أو الحقائق القصصية - Fac- tion = facts + fiction ) ، أو أى اسم نطلقه عليها ، يولد التكنيك الروائى إثارة وتكثيفاً وقوة انفعالية لا يطمح اليها الإخبار الصحفى أو التاريخ التقليديين ؛ بينما الضمان بالنسبة للقارئ بأن القصة « واقعية » تعطيها دافعاً لا يمكن لأى قصة أن تضارعها تماماً ، على الرغم من أن هذا النوع يمثل شكلاً شائعاً من أشكال السرد اليوم ، فقد كان موجوداً فى الواقع منذ زمن طويل تحت مختلف الألقاب ، فالرواية ذاتها بوصفها شكلاً أدبياً قد نشأت فى جانب منها من الصور الصحفية المبكرة - الأوراق المطبوعة ، والمذكرات ، و « اعترافات » المجرمين ، وأخبار الكوارث ، والمعارك ، والأحداث الغريبة ، التى كانت تُنشر كلها بوصفها قصصاً حقيقية على قراء يتلفهون عليها ويصدقونها ، على الرغم من أن تلك المنشورات لابد وأنها كانت تتضمن بعض التلفيق ، وقد بدأ دانييل ديفو عمله كروائى عن طريق تقليد تلك القصص التسجيلية المزعومة ، فى أعمال مثل « القول الفصل بشأن شبح المدعوة مسز فيل » و « يوميات عام الطاعون » ، وقبل ظهور الأسلوب التاريخى « العلمى » فى أواخر القرن التاسع عشر ، كان هناك الكثير من الصلات المتبادلة بين الرواية والتاريخ ، فوالتر سكوت يعتبر نفسه مؤرخاً بقدر ما هو روائى ، وقد كتب كارلايل مؤلفه « الثورة الفرنسية » كروائى أكثر منه مؤرخ حديث .

وقد ميز توم وولف ، فى مقدمته لمختارات « الصحافة الجديدة » ، أربعة أساليب تكنيكية استعارتها من الرواية : (١) سرد القصة عن طريقة مشاهد بدلا من تلخيصها؛ (٢) تفضيل الحوار على السرد غير المباشر ؛ (٣) تقديم الأحداث من وجهة نظر أحد المشاركين فيها بدلا من منظور غير شخصى ؛ (٤) تضمين تفاصيل عن مظهر الناس وثيابهم وما فى حوزتهم وحركاتهم الجسدية .. الخ التى تقوم فى الرواية الواقعية بدور المؤشر على طبقة الشخصيات وطابعها ومركزها ووسطها الاجتماعى ، وقد استخدم كارلايل كل هذه الأدوات فى « الثورة الفرنسية ( ١٨٣٧ ) » ، وأدوات أخرى لم يذكرها وولف ، مثل فعل « الحاضر التاريخى » الزمنى ، وإشراك القارئ بوصفه سارداً ، من أجل خلق الإيهام بأننا نشهد أحداثاً تاريخية أو نسترق السمع إليها .



والقطعة المقتبسة تصف فرار لويس السادس عشر ومارى أنطوانيت وأولادهما فى يونيو ١٧٩٢ من قصر التويلرى حيث حددت الجمعية الوطنية إقامتهم ، على سبيل الرهائن ضد أى غزو لفرنسا من جيرانها من الدول الملكية ، وقد دبر الكونت السويدي فيرسن الهروب الليلى ، الذى يستخلص منه كارلايل أكبر قدر من التشويق السردى . فأنولا ( قبل القطعة المقتبسة مباشرة ) يقوم بوصف « عربية زجاجية » ( أى مستأجرة ) عادية تنتظر فى شارع إيشيل بالقرب من التويلرى ، وبين حين وآخر ، يخرج أشخاص غير محددين وملتفون بالثياب من باب للقصر ليس أمامه حرس ويدلفون الى تلك العربية . وأحد هؤلاء الأشخاص ، كما يمكن أن نخمن ، هو الملك متنكراً ، « يفقد رباط حذائه » ، وهو يمر أمام أحد الحراس - « - وهى أداة لزيادة التشويق مألوفة فى قصص المغامرات ، ويخلع كارلايل على التشويق صوتاً سردياً : " والآن ، هل اكتملت حمولة العربية ؟ ليس بعد ... " . وفى أثناء ذلك ، بدأت الشكوك تتردد داخل القصر ، مهددة الخطة كلها . ويقوم كارلايل ، فى سلسلة من العبارات السريعة التى تحقق بالزمن ، بتلخيص هذه التطورات ويعيد قصته ثانية إلى الحاضر ، " فى تلك اللحظة " التى يصل فيها لافاييت قائد الحرس الوطنى للتحرى عن الأمر ، وكان آخر من تنتظرهم العربية المستأجرة هى "مارى أنطوانيت " وقد أخفت وجهها وراء قبعة من قبعات الفجر ، وتعين عليها أن تفسح الطريق أمام عربية لافاييت كيما تمر من تحت القوس ، كأنما تصور مدى الخطر الذى تعرضت له ، تقوم بلمس قوائم العجلة بعصا زخرفية صغيرة تدعى خيزرانة " كان من عادة الحسان حملها فى ذلك الوقت " ، ويقوم كارلايل طوال القطعة باستخدام الملابس بطريقة ترضى وولف تماماً ، كيما يوضح كلا من المركز السامى للأشخاص ومدى ما يتكبدون لأجل إخفاء ذلك المركز .

وتجهل الملكة وحارسها الخاص جغرافية عاصمة بلدهما لدرجة أنهما يضلان الطريق على الفور ، وهى نقطة ساخرة لطيفة تزيد أيضاً من التشويق ، وتتمثل فى سائق العربية ، الذى ينتظر " وفؤاده يطير شعاعاً ، تنتابه المخاوف ، وإن كان عليه أن يخفيها بعناية ، تحت معطفه الثقيل " . وربما كان القارئ قد خمن بالفعل أن هذا الشخص هو الكونت فيرسن نفسه ، ولكن كارلايل ، بتأخيرته الكشف عن هويته ، يضيف مزيداً من الأسرار إلى الخلطة القصصية ، ووجهة النظر الرئيسية المستخدمة فى الفقرة الثانية هى وجهة نظر فيرسن ، فهو الذى يهتف " يا لرحمة السماء ! " ،

بصوت خفيض أو فى داخلية ، حين تظهر "مارى أنطوانيت " آخر الأمر ، والأثر الذى يهدف إليه هذا الأسلوب السردى هو بالطبع أن يجعل القارئ يشعر بالتوحد مع محنة الأسرة الملكية الهاربة ، وربما يظهر المشهد بالفعل تعاطف كارلايل شعورياً معها ، على الرغم من أنه فى الكتاب ككل يصور الثورة بوصفها ربة الانتقام الذى جلبه " النظام القديم " على نفسه بأعماله .

وقد غرق كارلايل فى وثائق الثورة الفرنسية كما لو أنه مؤرخ ، وبعد ذلك أخذ يعيد تركيب هذا الكوم من البيانات ويضعها فى قالب روائى كما يفعل أى روائى يكتب عن الأخلاق والعادات ، ولا عجب أن كان "تشارلز ديكنز " مفتتنا بالكتاب ويحمله معه أنى ذهب عند نشره لأول مرة ، وليست " قصة مدينتين " وحدها هى المدينة للمثال الذى خطه هذا الكتاب ، ولكن أيضاً كل روايات ديكنز البانورامية عن المجتمع الإنجليزى . ولا أدري إذا كانت كل التفاصيل الواردة فى القطعة المقتبسة لها مصدر يوثقها ، بيد أن حركة مارى أنطوانيت بخيزرانتها أمر شديد التحديد لدرجة أننى لا أعتقد أن كارلايل يخاطر باختلاقه ، رغم أنه لا يذكر مصدراً له ، أما فكرة اختبار اتخاذ الكونت فيرسن شخصية سائق عربية مستأجرة عن طريق محادثة مع سائق آخر حقيقى ، فهى أكثر مدعاة للشك ، لأنها تزيد من عنصر التشويق على نحو مناسب ، وربما كان كارلايل يتوقع مثل هذا التشكيك ، فهو قد أورد مصدرين لتلك الواقعة فى الحاشية ، ذلك أن هذا النوع من الكتابة يعتمد على المقولة القديمة التى تقول إن الواقع أغرب من الخيال .

### الميتاقصة ( القصة عن القصة )

محبوبون ، نساء سمينات ، حمقى - كان من الصعب احتمال ألا يستطيع المرء أن يختار ما يكون عليه ، فى الأفلام ، كان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة فى مدينة الملاهى ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، وكان قال وفعل ما يجب قوله وفعله ، وهى أيضاً فى النهاية يصبحان عاشقين ؛ وما سيتبادلانه من حديث سيصبح حواراً مثالياً ؛ كان على راحته تماماً ، فهى لم تكن تحبه فحسب ، بل كانت تؤمن أنه رائع ؛ وهى تبقى ساهرة على سريرها تفكر فيه ، بدلاً من العكس - تفكر فى الطريقة التى يتغير بها وجهه حسب ما يسمح به النور الواقع عليه ، وكيف كان يقف وماذا قال بالضبط - ومع ذلك فكل هذا لن يشكل إلا حدثاً واحداً فى حياته الرائعة من بين أحداث أخرى ، ليست " نقطة تحول " على الإطلاق ، ما حدث فى سقيفة الأنوار ليس بشيء. إنه يكره أبويه ، بل يزدريهما ؛ واحد أسباب عدم كتابة قصة عن المفقود فى مدينة الملاهى هو أنه أما أن الجميع يشعرون بنفس ما يشعر به أمبروز ، وفى هذه الحالة لا يستحق الأمر الكتابة عنه ، أو أن الشخص الطبيعى لا يشعر بمثل هذا الشعور ، وفى هذه الحالة يكون أمبروز شخصاً غير طبيعى " هل هناك شيء أكثر إرهاباً ، فى القصص ، من مشاكل مراقب حساس ؟ " . وكل شيء طويل جداً ويتشتت فى كل الأنحاء ، ، كأنما هو المؤلف ، فكما يعرف المرء منذ القراءة الأولى ، يمكن للنهاية أن تكون على مرمى حجر ، وربما " لم يكن مستحيلاً " أن تكون قريبة مرات عديدة ، ومن ناحية أخرى ، من الجائز أنه لم يكن قد تعدى مجرد البداية ، وما زال أمامه كل شيء ، وهو ما كان فكرة يصعب احتمالها .

جون بارث : ضائع فى مدينة الملاهى ( ١٩٦٨ )

الميتاقصة هي قصة عن القصة : روايات وقصص تلفت الانتباه إلى وضعها الخيالي وإلى وقائع تأليفها ، والنموذج الأعلى لكل الروايات الميتاقصصية هو كتاب "تريسترام شاندی" ، الذى تمثل فيه الحوارات التى يجريها الراوى مع قرائه المتخيلون واحدة من الطرق العديدة التى يبرز فيها المؤلف لورانس ستيرن الهوة التى تفصل الفن عن الحياة ، تلك الهوة التى تسعى الواقعية التقليدية إلى إخفائها . فالميتاقصة إذن ليست اختراعاً حديثاً ، بل هى أسلوب يجده الكثير من الكتاب المعاصرون جذاباً بصفة خاصة ، وهم الذين يثقل عليهم إحساسهم بمن سبقهم من الأدباء ويجثم عليهم الخوف من أن يكون أى شىء يقولونه قد قيل من قبل ، وتحكم عليهم أجواء الثقافة الحديثة بالقلق وعدم الراحة .

ويظهر خطاب الميتاقصة أكثر ما يظهر ، فى أعمال الروائيين الإنجليز ، فى صورة " تعليقات جانبية " فى روايات تركز أساساً على المهمة الروائية التقليدية لوصف الشخصية والحدث ، وتلك القطع الجانبية تسلم بزيف تقاليد الواقعية حتى وهى تستخدم تلك التقاليد ذاتها ؛ وهى تجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد ؛ وهى تتملق القارئ بمعاملته كنظير على المستوى الفكرى ، وله من الدراية والخبرة ما لا يجعله يتهيب الاعتراف بأن العمل القصصى بناء لفظى أكثر منه شريحة من الحياة . وفيما يلى ، مثلاً بداية الفصل الثالث من رواية مارجريت درايل " ممالك الذهب " ، بعد وصف طويل ، واقعى ودقيق ، لحفل عشاء فى الضواحي تقيمه إحدى بطلتيها الأكثر شعوراً بالكبت :

ويكفى هذا الآن بالنسبة لجانيت بيرد . ويمكنك أن تقول بحق :

إن ذلك أكثر من الكفاية ، فحياتها بطيئة ، أكثر بطناً من الطريق التى أوصفها بها ، وحفلتها بدت لها أطول مما يجب ، كما بدت لك تماماً ، أما حياة " فرانسيس ونجيت " فهى تتحرك بسرعة أكبر ( رغم أنها بدأت بطيئة نوعاً ما ، فى هذه الصفحات - خطأ تكتيكى ، ربما ، وقد خطرت لى مراراً فكرة تصويرها فى القصة أكثر انطلاقاً وجنوناً ، بيد أن الأسباب التى تقف ضد مثل تلك البداية كانت فى النهاية أقوى من الأسباب التى تحبذها ) .

على الرغم من أن رواية مارجريت درايل تختلف كلية في نغمتها وموضوعها عن رواية تريسترام شاندى ، فنحن نجد هنا أصداء منها فى الخطاب الاعتذارى الكوميدى إلى القارئ وإبراز مشاكل البناء القصصى ، خاصة فيما يتعلق بموضوع " المدة الزمنية " ( انظر الفصل الحادى والأربعين ) ، بيد أن هذه الاعترافات لا تحدث بالكثرة التى تُشيع بها الاضطراب فى مشروع الرواية بصورة جوهرية ، وهو دراسة وضع المرأة المتعلمة فى المجتمع الحديث فى قصة خيالية تكون تفضيلية ومقنعة ومرضية حسب النسق التقليدى .

وبالنسبة لعدد من الكتاب الحديثين الآخرين ، ومعظمهم غير بريطانيين - ويخطر على البال الأرجنتينى بورخيس والإيطالى كالفينو والأمريكى جون بارث ، رغم أن جون فاولز ينتمى أيضاً لهذه المجموعة - لا يمثل الخطاب الميتاقصى مجالا للهروب أو التخفى يمكن عن طريقه للكاتب أن يفر من قيود الواقعية التقليدية ؛ بل بالأحرى مجالا أساسياً للتفكير ومصدراً للإلهام . وقد كتب جون بارث ذات مرة مقالا مهماً عنوانه "أدب الاستنزاف" ، أشار إلى الميتاقصة ، دون أن يذكر الكلمة بالفعل ، بوصفها الوسيلة التى يقوم الفنان عن طريقها "بتحويل ما يعتبره الحقائق الأسمى لعصرنا إلى مادة وأساليب لعمله" وهناك بالطبع أصوات منشقة على ذلك الاتجاه ، مثل توم وولف ( انظر الفصل السابق ) ، الذى يرى أن تلك الكتابة علامة على ثقافة أدبية نرجسية متدهورة . " قصة أخرى عن كاتب يكتب قصة ! انتكاس آخر بلا حدود ! من ذا الذى لا يفضل الفن الذى يقلد على الأقل شيئاً غير عملية ذاتها ؟ " بيد أن تلك الشكوى جاءت من لدن بارث نفسه فى قصة " قصة حياة " ، إحدى قطع مجموعته " ضائع فى مدينة الملاهى " ، وكتاب الميتاقصة لديهم عادة خفية تتمثل فى إدراج النقد المحتمل فى نصوصهم ويعملون بذلك على تحويله إلى خيال قصصى ، وهم يحبون أيضاً أن يقوضوا مصداقية القصص الأكثر تقليدية عن طريق المحاكاة التهكمية .

والقصة التى أعطت عنوان " ضائع فى مدينة الملاهى " تصور محاولة بارث كتابة قصة عن أسرة تزور مدينة " أتلانتك سیتی " فى الأربعينيات ، والشخصية الرئيسية فيها هو المراهق أمبروز ، الذى يرافق أبويه وأخيه بيتر وعمه كارل ، وماجدة ، رفيقة طفولته التى وصلت الآن إلى سن المراهقة مثله ، وأصبحت بذلك موضع اهتمام جنسى . ( ويتذكر أمبروز بحنين لعبة كانا يلعبانها قبل البلوغ هى لعبة السادة والعبيد ، قادته

خلالها ماجدة إلى سقيفة الأدوات ثم " اشترت منه العفو مقابل ثمن مثير للدهشة حددته هي بنفسها " ) ، وهي بصفة أساسية قصة عن حنين المراهقين إلى الحرية وتحقيق الذات ، حاشية " مستنزفة " للتقليد العظيم لرواية السيرة الذاتية عن الصبي الذي سينمو ليصبح كاتباً ، مثل رواية " صورة الفنان في شبابه " ورواية " أبناء وعشاق " . وتعمل القصة على الوصول إلى ذروتها في البيت السحري في مدينة الملاهي ، حيث يتوه أمبروز فيه ، في ظروف ونتائج لا يستطيع المؤلف أن يحسمها أبداً .

وفي القطعة المقتبسة هنا ، يُوضع السرد القصصى التقليدي موضع الشك على نحو بارع مرتين ، فأولاً ، يتم تقديم حنين أمبروز الرومانسى عن طريق محاكاة تهكمية لفانتازيات هوليوود في تحقيق الأحلام : " في الأفلام ، وكان يمكنه أن يتعرف على فتاة جميلة في مدينة الملاهي ، ويهربان من أخطار حقيقية بفارق ثانية واحدة ، كان قال وفعل ما يجب قوله وفعله ؛ وهي أيضاً ؛ وفي النهاية يصبحان عاشقين ؛ وماسيتبادلانه من حديث سيصبح حواراً مثالياً " . ومن الواضح أن هذا فن رديء ، في حين يبدو تصوير وجود أمبروز الواقعي بشعوره بالغربة والقيود والإحباط ، تصويراً أصيلاً حقيقياً يقف على طرفي نقيض من التصوير السابق . ولكن ، بعد كل ذلك ، يتزعزع ذلك التصوير بحركة ميتاقصصية أصيلة - مادعاه " إرفنج جوفمان " " تحطيم الإطار " ، وهو أثر تصوره أيضاً المقطوعة المقتبسة من رواية " مارجريت درابل " ، إذ يتدخل صوت المؤلف فجأة ليعلق قائلاً إن وضع أمبروز هو إما مألوف جداً أو منحرف جداً إلى حد لا يستحق معه وصفه ، وهو ما يعادل أن يلتفت ممثل في أحد الأفلام إلى الكاميرا فجأة ويقول : " إن هذا سيناريو رديء " ، وعلى مثال ما يحدث في رواية " تريسترام شاندي " ، يُسمع صوت ناقد يتصيد الأخطاء ، يهاجم العمل كله قائلاً : هل هناك شئ أكثر إرهاقاً ، في القصص ، من مشاكل مراهق حساس ؟ " ، فالمؤلف يبدو وكأنه يفقد إيمانه فجأة بقصته ذاتها ، ولا يستطيع حتى أن يستجمع طاقته لينهي الجملة التي يعترف بأنها أطول من اللازم ومشتتة في كل الأنحاء .

وبالطبع ، كثيراً ما يفقد الكتاب إيمانهم بما يكتبون ، ولكنهم عادة لا يعترفون بذلك في النص ، إذ إن القيام بذلك هو تسليم بالفشل - ولكنه ينطوي أيضاً على بيان بأن هذا الفشل هو أكثر أهمية وأكثر صدقاً من " النجاح " التقليدي ، فكورت فونيجت يبدأ روايته " المذبح رقم خمسة " ، وهي رواية بارزة من الروايات التي تبين الآثار

الباهرة لعملية تحطيم الإطار وكذلك لاستخدامها المبتكر للانتقال الزمني ( انظر الفصل السادس عشر ) ، باعتراف : " لكم أكره أن أخبركم كم كلفني هذا الكتاب اللعين من نقود وقلق ووقت " . وهو يصف في الفصل الأول صعوبة الكتابة عن حدث مثل تدمير درسدن ، ويقول ، مخاطباً الرجل الذي أمر بذلك التدمير ، " إن الأمر قصير ومتشابك ومضطرب يا سام ، لأنه ليس هناك من شيء ذكي يُقال عن مذبحة " ، ذلك أن العودة إلى تذكر التجربة الشخصية التي بُنيت عليها كانت من الفظاعة والألم إلى درجة أن فوينجت كان يقارنها بمصير زوجة لوط في العهد القديم ، التي غلبت عليها طبيعتها البشرية فالتفتت إلى الوراء عند تدمير سدوم وعمورة فعوقبت بأن تحولت إلى عمود من الملح :

" لقد أنهيت كتابي عن الحرب الآن . وكتابي القادم سيكون فكاهاياً .

هذا الكتاب فاشل ، وكان لابد أن يكون فاشلاً ، فقد كتبه عمود من الملح " .

وفي الواقع ، بدلاً من أن تكون رواية " المذبح رقم خمسة " فاشلة ، فهي رائعة فوينجت ، وإحدى الروايات الخالدات في الإنجليزية في فترة ما بعد الحرب





## غير المؤلف

كان الصراع قصيراً ، كنت محمواً تقتابني كل أنواع الهياج الضاري ، وشعرت بأن ذراعاً واحداً منى فيه من الحيوية والقوة ما لدى الجمهور الفغير ، وما هي إلا عدة ثوانٍ حتى دفعت بمحض قوتي إلى الجدار ، وبهذا وضعت تحت رحمتي ، فدفعت سيفي بضراوة وحشية مرات ومرات في صدره .

وفي تلك اللحظة ، كان أحدهم يحاول فتح الباب ، فاندفعت على وجه السرعة لأمنع أي أحد من الدخول ، ثم عدت من فوري إلى عدوى المحتضر . ولكن ، أي لغة إنسانية يمكن أن تصور تصويراً مناسباً تلك الدهشة ، ذلك الرعب الذي تملكني إزاء المشهد الذي كنت أراه ؟ لقد كانت اللحظة الخاطفة التي أشحت بها عيني كافية لأن تحدث ، على ما يبدو ، تغييراً مادياً في الأوضاع السائدة في الطرف الأقصى من الحجرة ، ذلك أن ثمة امرأة كبيرة - فذلك ما بدا لي أولاً في غمرة اضطرابي - كانت منصوبة هناك حيث لم تكن قبل ذلك ؛ وحين اتجهت إليها في غاية من الرعب ، تقدمت للملاقاة صورتي أنا ، ولكن بعلامح شاحبة ومغطاة بالدماء ، وهي تترنح وتتمايل .

أقول ، هذا ما كان يبدو ، ولكنه ليس صحيحاً . كان ذلك عدوى ، كان " ويلسون " ، الذي وقف آنذاك أمامي في غمرة الألم ، وكان قناعه ووشاحه هناك حيث ألقي بهما ، على الأرض ، ولم يكن هناك خيطاً واحداً من ملابسه ، ولا خطاً واحداً من سيماء وجهه الملحوظ المتفرد ، حتى في أوصافه الذاتية المطلقة ، يختلف عن ملابس وعن سماتي .

دجار آلان بو : وليام ويلسون ( ١٨٣٩ )

اقترح الناقد البنيوي الفرنسي ( نو الأصل البلغاري ) تسفيتان تودوروف تقسيم القصص ذات المواضيع الخارقة للطبيعة إلى ثلاث فئات : المذهل ، حيث لا يمكن تفسير الظاهرة الخارقة للطبيعة تفسيراً عقلانياً ؛ وغير المألوف ، حيث في الإمكان تفسيرها ؛ والغريب ، حيث تتردد القصة دون حسم بين تفسير طبيعي وآخر خارق للطبيعة .

ويمكن أن نجد مثال القصة الغريبة بذلك المعنى في رواية الأشباح الشهيرة " دورة اللولب " لهنري جيمس . وهي تحكى عن شابة تُعين مربية لطفلين يتيمين في منزل ريفي منعزل ، وترى شبحين يشبهان فيما يبدو مربية سابقة للطفلين والخادم الشرير الذى أغواها ، وهما الآن ميّتان ، وهي مقتنعة أن تلكما الروحين الشريرين يؤثران في الطفلين اللذين ترعاهما ، فتسعى إلى تخليصهما منهما . وفي ذروة القصة ، تصارع المربية شبح الرجل للاستحواذ على روح " مايلز " ، ويموت الصبى : " لقد توقف قلبه الصغير غير المسوس " ، ويمكن قراءة القصة ( التى تسردها المربية ) ، وقد جرى ذلك بالفعل ، بطريقتين مختلفتين ، تتمشيان مع وصفى تودوروف " المذهل " و " غير المألوف " : فإما أن يكون الشبحان " حقيقيين " والمربية تباشر صراعاً بطولياً ضد شر خارق للطبيعة ، أو أنهما إسقاط لاضطراباتهما العصبية وإحباطاتها الجنسية ، تخيف بهما الصبى الصغير التى تشرف عليه حتى تدفع به إلى الموت . وقد حاول النقاد عبثاً إثبات صحة أحد هذين التفسيرين . وأهم صفة فى تلك القصة هى أن أى شئ فيها قابل لأحد تفسيرين ، وبهذا يجعلها مستغلقة أمام القراء المستريين .

وتقسيم تودوروف النوعى دافع مفيد للتفكير فى الموضوع ، رغم أن تسمياته فى الأصل الفرنسى ( le merveilleux, l'etrange, le fantastique ) مربكة عند ترجمتها إلى الإنجليزية ، حيث " الغريب " عادةً يضاد " الواقعى " ، و " غير المألوف " يبدو اصطلاحاً أكثر ملائمة لوصف قصة مثل " دورة اللولب " . ويوسع المرء أيضاً التلاعب بتطبيقات تلك المسميات ، وتودوروف نفسه مضطر إلى التسليم بوجود أعمال تقع ما بين اصطلاحين ويجب تسميتها على هذا الأساس ، مثل " غريب - غير مألوف " أو " غريب - مذهل " . وقصة إدجار آلان بو " وليام ويلسون " من هذا النوع ، على الرغم من أن تودوروف يعتبرها " أليجورى " أو أمثلة عن ضمير قلق ، وعلى هذا فهى تقع فى نطاق " غير المألوف " حسب شروطه ، فهى تتضمن أيضاً عناصر غموض يراها جوهرياً بالنسبة للغريب .

و " وليام ويلسون " قصة من قصص " القرين " ، والراوي الذي أخذت القصة اسمه ، والذي يعترف منذ البداية بتحلله الأخلاقي ، يصف أول مدرسة داخلية التحق بها بأنها بناء عتيق غريب ، من الصعب فيه للمرء فى أى وقت أن يعرف فى أى طابق هو ( والتورية هنا مقصودة بالتأكيد [ التورية فى استخدام كلمة story التى تعنى كلا من " طابق " و " قصة " ] . ويجد هناك منافساً له يحمل الاسم نفسه ، والتحق بالمدرسة فى اليوم نفسه ، وولد فى اليوم نفسه ، ويشبه الراوى شَبهاً غريباً ، استغله ذلك الشخص كيما يقلد سلوك الراوى تقليداً ساخراً ، وكان الشيء الوحيد الذى يختلف فيه ذلك الشخص عن الراوى هو عدم استطاعته الكلام إلا همساً .

ويتم ويلسون دراسته الثانوية ويلتحق بكلية إيتون ، ثم بجامعة أكسفورد ، وينغمس أكثر فأكثر فى فساد الأخلاقى ، وكلما ارتكب عملاً شائناً بصورة خاصة ، يخرج له دائماً رجل يرتدى نفس ملابسه ويغطى وجهه ، ويهمس باسم " وليام ويلسون " نبرة لا تخطئها أذن ، ويفر ويلسون إلى خارج البلاد بعد أن يكشف قرينه قيامه بالغش فى لعب الورق ، ولكن القرين يتبعه أينما ذهب . " ومرة وراء أخرى ، أتواصل سرّاً مع روحى فأسألها : من هو ؟ من أين أتى ؟ وما غرضه ؟ " وكان ويلسون فى فينيسيا على وشك الذهاب إلى موعد غرامى مع سيدة متروجة حين شعر " بيد خفيفة تلمس كتفه ، وسمع فى أذنه ذلك الهمس اللعين الخفيض الذى يعرفه تمام المعرفة " .

وتثور ثائرة ويلسون فيهاجم من يعذبه بسيفه .

ومن الواضح أنه يمكن تفسير القرين بأنه من هلوسات ويلسون ، وأنه يجسد ضميره أو الجانب الحسن فيه ، وهناك إشارات عديدة فى النص تشجع ذلك التفسير ، فمثلاً ، يقول ويلسون إن قرينه التلميذ فى المدرسة يتمتع " بحس أخلاقى ... أشد رهافة من حسه هو " ؛ وليس من أحد سوى ويلسون يدرك مدى التشابه الجسمانى بينه وبين قرينه ، بيد أن القصة لم تكن لتحوز قوتها الاستحواذية والإلماحية لو لم تخلع على هذه الظاهرة غير المألوفة جوانب محددة تبعث على التصديق ، وذروة القصة بالذات تدل على براعة فنية فى إشارتها المبهمة للمرأة . ففى وسعنا ، من ناحية عقلانية ، أن نفترض أن ويلسون ، فى هذيان الذنب وكراهية النفس ، قد خلط بين صورته فى المرأة وبين قرينه ، فهاجم الصورة وبتر أعضاء جسده بذلك ، ولكن ، من وجهة نظر ويلسون ، يبدو أن ما حدث هو عكس هذا ، وأن ماضنه فى البداية صورته فى المرأة ، يصبح شخصية قرينه الذى يحتضر وتترزف الدماء منه .

وتستخدم حكايات غير المؤلف الكلاسيكية الراوى بصيغة " أنا " ، وتقلد خطاب الأشكال الوثائقية كالاقرافات والرسائل والشهادات القضائية كما تخلع على الأحداث مصداقية أكبر ، ( قارن رواية ماري شيللى " فرانكنشتاين ورواية روبرت لويس ستيفنسون " دكتور جيكل ومستر هايد " ) . ويعمد الراوى إلى الكتابة بأسلوب " أدبى " تقليدى يمكن أن يبدو ، فى سياق آخر ، مكتظاً بالكليشيهات على نحو مزعج : ومثال ذلك عبارات " الهياج الضارى " و " ما لدى الجمهور الغفير " و " بمحض قوتى و " بضراوة وحشية " ، وكلها فى الفقرة الأولى من القطعة المقتبسة . وكل تقاليد " روايات » الرعب القوطى " الذى ينتمى إليها إدجار آلان بو ، والتي أضاف إليها زخماً قوياً بأعماله ، مليئة بالكتابات السيئة – الحسنة من هذا النوع . وتضمن البلاغة المتوقعة ، وافتقارها للأصالة ، صدق الراوى ، وتجعل تجربته غير المؤلفه أكثر مدعاة للتصديق .

(٤٨)

## البناء السردي

### اليد

وصفت ابني الصغير . كان غضبي قوياً كالعدالة ، ثم اكتشفت أنني لا أشعر بأن شيء في يدي . قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات التي ينطوي عليها هذا الأمر " . تكلمت بكل جدية وحذر ، كما يفعل عادة الآباء ، وسأل حين انتهيت من كلامي إذا كنت أريد أن يفكر لي . قلت أجل . فقال لا . كما يحدث في لعبة الورق .

### على ما يرام

قالت : " لا تهمني التتويجات . ولكنني أشعر أن هذا خطأ " . قلت : " إنه يبدو لي على ما يرام " . قالت : " إنك ترى الخطأ صواباً " . قلت : " لم أقل إنه صواب ، بل قلت على ما يرام " . قال : " ياله من فرق كبير ! " . قلت : " أجل ، إنني أنتقد كثيراً . وذهني لا يتوقف لحظة . إنني أرى الخطأ في كل شيء . ومعياري هو المتعة ، فبالنسبة لي ، إنه شيء على ما يرام " . قالت : " إنه شيء كريحه بالنسبة لي " . قلت : " ماذا تحبين إذن ؟ " . قالت : " لا أحب أن أحب ، لا يهمني أن أتفوق على أحاسيسي ، لن أعيش بالقر الذي يكون فيه كل شيء على ما يرام " .

### ماما

قلت : " ماما ، أتعرفين ما حدث ؟ قالت : " آه ، يا إلهي " .

ليونارد مايكلز : لو استطعت لأنقذتهم ( ١٩٧٥ )

يشبه بناء القصة إطار العوارض التي تمسك المباني الحديثة الشاهقة الارتفاع : فأنت لا تراها ، ولكنها تحدد شكل المبنى وطابعه . ومع ذلك ، فإن أثر البناء الروائي يبين لا فى المكان بل عبر الزمان ، وعادة ما يكون زماناً طويلاً ، فرواية فيلدينج "توم جونز" ، مثلاً ، التي قال عنها كولردج أن حبكتها أحد أعظم ثلاث حبكات فى عالم الأدب ( والاثنتان الأخريان هما من الفن المسرحى ، أوديب ملكا ، والكيميائى لبن جونسون ) ، يبلغ عدد صفحاتها ٩٠٠ صفحة فى طبعة بنجوين ، وكما ذكرتُ سابقاً ( الفصل السادس والثلاثون ) ، يبلغ عدد فصولها ١٩٨ فصلاً موزعةً على ١٨ كتاباً ، السنة الأولى منها تقع أحداثها فى الريف ، والستة التالية على الطريق ، والسنة الأخيرة فى لندن . وفى منتصف الرواية بالضبط ، ينزل معظم شخصيات الرواية الرئيسيون فى الخان نفسه ، وإنما دون أن يلتقوا فى مجموعات معينة كان يمكن أن تعجل بإنهاء الرواية ، والرواية مشحونة بالمفاجآت والألغاز والتشويق ، وتنتهى النهاية الكلاسيكية من انعكاس الأوضاع والاكتشافات .

ومن المستحيل تصوير عمل مثل هذه الحبكة المعقدة باقتباس قصير ، بيد أن عمل الكاتب الأمريكى "ليونارد مايكلز" ، الذى يكتب بعضاً من أقصر القصص القصيرة التى عرفتها ، يسمح لنا أن ندرس العملية فى منظورها الأصغر ، ولقد احتلتُ بعض الشيء على اختيار القطع الواردة هنا لأنه لم يكن يُقصد بها أن ترد هكذا وحدها وإنما فى مجموعة من قصص القصص يجمع بينها عنوان "الآكل خارج المنزل" ، ويربط بين بعضها البعض الارتباط بنفس الشخصية أو الشخصيات . فـ "ماما" ، مثلاً ، هى واحدة من سلسلة من القصص الحوارية تدور حول الراوى وأمه . والسلسلة بكاملها شئ أكثر من تلخيص أجزائها ؛ ومع ذلك ، فكل جزء منها قصة قائمة بذاتها ، ولها عنوانها . ومغزى قصة "ماما" ، حتى خارج سياقها ، واضح تماماً : الأم اليهودية تتوقع أسوأ الأمور دائماً . وربما كان ذلك النص يتأرجح بين القصة والنكتة ، بيد أنه ليس هناك غموض فى نوعية قصة "اليد" ، التى تتفق مع الفكرة الكلاسيكية للوحدة القصصية ، فهى تتضمن بداية ووسطاً ونهاية ، كما حددها أرسطو : البداية هى التى لا تتطلب شيئاً سابقاً لها ، والنهاية التى لا تتطلب شيئاً يتبعها ، والوسط الذى يحتاج إلى شئ قبله وشئ بعده على السواء .

وتتألف بداية " اليد " من الثلاث جمل الأولى منها ، التي تصف عقاب الراوى لابنه .  
" ونحن لسنا بحاجة إلى أن نعرف السبب الذى أدى إلى ذلك العقاب . والجملة الأولى :  
صفت ابنى الصغير " تصور سياقاً منزلياً مألوفاً ، ويتم التركيز كله على عواطف  
الراوى : " كان غضبى قوياً . كالعذالة " . وهذه العبارة الأخيرة الخالية من الأفعال  
تبدو نوعاً من الخاطرة اللاحقة ، تبرر تفريج التوتر ، ممارسة السلطة .

ويصف وسط القصة وهن ثقة الراوى فى أحقيته فيما فعل ، ومحاولته تبرير  
سلوكه لابنه ، وهناك أول الأمر نوع من أعراض أسباب نفسية خفية : " ثم اكتشفت  
أننى لا أشعر بأى شىء فى يدي " . واليد هى مجاز مرسل واستعارة على السواء  
تشير إلى الأب " عديم الإحساس " . " قلت : " اسمع ، أريد أن أشرح لك التعقيدات  
التي ينطوى عليها هذا الأمر " . ومن الناحية البنائية . تدور القصة كلها حول محور  
هذا السطر ، وهو الكلام المباشر الوحيد فيها . وهذا . من ناحية الشكل ، فى صالح  
الراوى ، لأن الكلام المباشر ينقل دائماً إحساساً أقوى بحضور المتكلم أكثر من الكلام  
غير المباشر . ولكن استخدام كلمة " التعقيدات " ، التي ترد عادة فى محادثات  
الكبار ، لمخاطبة ( " صبي صغير ، تفصح حقيقة شعور الراوى . فرغم قلقه البادى  
للتواصل مع ابنه تكلمت بكل جدية وحذر ، كما يفعل الآباء عادةً " ) ، فهو يصارع  
ضميره الذاتى .

وتتضمن النهاية مثالا طيباً لانعكاس مضاعف للأوضاع . فأولا ، يثبت الصبي  
الصغير أن له بصيرة نافذة عن حالة أبيه الذهنية : " وسأل حين انتهيت من كلامى إذا  
كنت أريد أن يغفر لى " . وثانيا تنعكس علاقات القوة بين الأب والابن : " قلت أجل  
فقال لا " . ويحاكى اتساق هاتين العبارتين اتساق الحكمة . وتعليق الراوى " كما يحدث  
فى لعبة الورق " اعتراف أسيف بالهزيمة .

وقد عرّف الحكمة تلميذ حديث لأرسطو ( ر . س . كرين ) بأنها " عملية تغيير  
حتى نهايتها " . ومع ذلك ، فقد تجنب عدد كبير من القصص الحديث ذلك النوع من  
الأنتهاء الذى توحى به عبارة " حتى نهايتها " ، وركز على حالات الوجود التي يطرأ  
عليها أقل قدر من التغيير . وقصة " على ما يرام " مثال على ذلك ، فبناؤها القصصى  
أكثر إبهاما من " اليد " - أقل وضوحاً ، أصعب فى متابعته ، والفروق بين البداية

والوسط والنهاية أقل تأكيداً . وهى تستخدم صوراً من التكنيك سبق أن ناقشتها فى فصلى " البقاء على السطح " و " التضمين " ، وتتألف كلها تقريباً من حوار ، وتحجب أى معلومات عن الأفكار والدوافع الخاصة للشخصيات ، ونحن نستنتج أن البطلين يمارسان نوعاً غير تقليدى من مطارحة الغرام ، بيد أنه من المستحيل بل ومن غير الضرورى أن نعرف ما هو بالضبط . وربما تتألف البداية من تعبير المرأة عن عدم ارتياحها ؛ والوسط من تبرير الراوى لذاته وتكرار إعراب المرأة عن استيائها ( " إنها شئ كرهه بالنسبة لى " ) ؛ والنهاية من رفضها أن تقوم بلعبة الاستكشاف الجنسى . بيد أن القصة تفتقر إلى التحرك الواثق تجاه اكتشاف لحظة الصدق للراوى ، التى فى قصة " اليد " ، فليس واضحاً لماذا يسرد لنا الراوى قصته هذه ، فهو ينبئنا بتوبيخ المرأة القاسى له دون تعليق . وفى حين أن قصة " اليد " مفهومة ، يتعين علينا أن نعيد قراءة " على ما يرام " عدة مرات وأن نردد الحوار مراراً فى أذهاننا ، حتى نخرج منها بمعنى . ( قالت : " لا أحب أن أحب ... لن أعيش بالقدر الذى يكون فيه كل شئ على ما يرام " ) . والنص يدور فيما يبدو حول عدم وجود حل أكثر منه عن اكتشاف ، وترجع وحدته إلى أصداؤه اللفظية الداخلية ، خاصة عبارة " على ما يرام " التى يبرزها العنوان ، أكثر منه إلى بنائه القصصى ، وفى هذا الشأن ، يعرض النص نفسه كنوع من القصيدة النثرية - إما هذا أو كشذرة مغرية من قصة أطول .



## التردد ( Aporia )

أين الآن ؟ من الآن ؟ متى الآن ؟ بون سؤالي عن ذلك . أقول أنا . بون أن أصدق . أسئلة ، افتراضات سمها كذلك ، تقدم إلى الأمام ، أتدعو ذلك تقبلاً ، أتدعو ذلك إلى الأمام ؟ . هل يكون الأمر أنتى يوماً ما قد بدأت أول خطوة فبقيت في الداخل ، في الداخل أين ؟ ، بدلا من الخروج كما تعودت في الماضي لقضاء نهار وليلة في أبعد مكان ممكن ، ولم يكن رغم ذلك بعيداً ، ربما يكون الأمر قد بدأ هكذا ، لن أطرح على نفسي أسئلة أخرى ، تظن أنك تستريح فحسب ، حتى يكون بوسعك أن تتصرف على أفضل وجه في الوقت المناسب ، أو لغير سبب على الإطلاق ، وسرعان ما تجد أنك قد أصبحت عاجزاً عن القيام بأي شئ مرة أخرى . لا يهم كيف حدث ذلك . ذلك ، تقول ذلك ، بون أن تعرف عما تتكلم . ربما أكون قد أدعنت آخر الأمر لشئ مما مضى . ولكني لم أفعل شيئاً . يبدو أنتى أنك تتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسي ، ولكن ليس عن نفسي ، هذه الملاحظات القليلة مجرد بداية . ماذا أفعل ، ماذا سأفعل ، ماذا يجب أن أفعل ، في موقعي ، كيف أواصل الطريق ؟ عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ أم عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفى تنقض معناها حين النطق بها ، أو إن عاجلاً أو آجلاً ؟ هذا كلام عام . لابد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر ميئوساً منه تماماً . ولكن الأمر ميئوس منه تماماً ، ويجب أن أقول قبل أن أمضي قدماً أبعد من ذلك ، إنني أنكر التردد بون أن أعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة .

صمويل بيكيت : مالا اسم له ( ١٩٥٩ )

Aporia كلمة يونانية تعنى " صعوبة ، حيرة " ، ومعناها الحرفى " طريق مسدود " ،  
درب لا يفضى إلى شىء ، وفى فن البلاغة التقليدية ، تشير الكلمة إلى شك حقيقى  
أو مزعوم بشأن موضوع ما ، وعدم يقين فيما يتعلق بطريقة العمل فى خطاب ما ، وربما  
كانت جانبية هملت " أبقى حياً أم أقتل نفسى " [ أكون أو لا أكون ] هى أشهر مثال  
فى أدبنا على ذلك ، أما فى القصة ، خاصة فى النصوص التى تدخل فى إطار موقف  
يقوم فيه الراوى بسرد قصة فالتردد هو أحد الوسائل المفضلة للساردين لإثارة حب  
الاستطلاع فيمن يستمع إليهم ، أو لتأكيد الطابع غير المؤلف للقصة التى يرونها ،  
وهذه الطريقة تقترن غالباً بوسيلة بلاغية أخرى هى " السكوت الفجائى " ، أى الجملة  
التي لا تكتمل أو العبارة الناقصة ، والتي كثيراً ما يتم التعبير عنها على الورق بعدد  
من النقاط ... . وفى رواية كونراد " قلب الظلمات " ، مثلاً ، كثيراً ما يقوم مارلو  
بالتوقف عن السرد على ذلك النحو :

" يبدو أننى أحاول أن أقص عليك حلمًا من الأحلام - وهى محاولة  
فاشلة ، لأنه ما من رواية للحلم يمكن لها أن تنقل الإحساس الحلمى ،  
ذلك المزيج من اللامعقول والمفاجأة والحيرة فى رعشة من رعشات  
النضال والتمرد ، ذلك الإحساس بأن المرأ قد تملكته تلك اللامعقولية  
التي تشكل جوهر الأحلام ... "

وتوقف فترة عن الكلام . " ... كلا ، إن ذلك مستحيل ؛ مستحيل نقل  
إحساس الحياة الذى يشعر به إمرؤ فى حقبة معينة من حقبات وجوده -  
ذلك الذى يشكل حقيقته ، معناه - جوهره الرهيف النافذ . مستحيل .  
إننا نعيش . كما نحلم ، وحيدين ... "

وفى القصص الميتاقصصية ، مثل تائه فى بيت المتعة " أو " عشيقه الضابط  
الفرنسى " ، يصبح التردد مبدأً من مبادئ البنية القصصية ، إذ إن الراوى المؤلف  
يصارع مشاكل لا حلول لها لتصوير الحياة فى الفن تصويراً مناسباً ، أو يعترف  
بتردده فى الطريقة التى يتصرف بها مع شخصياته القصصية . فمثلاً ، فى  
الفصل ٥٥ من رواية عشيقه الضابط الفرنسى ، بعد أن يكتشف تشارلز أن سارة  
قد اختفت من الفندق بمدينة أكستر ويسافر عائداً إلى لندن ليبدأ البحث عنها ،  
يتدخل الراوى المؤلف فى القصة على هيئة أحد الغرباء ذوى النظرات الفظة فى  
مقصورة قطار تشارلز :

والآن فإن السؤال الذى أسأله وأنا أحقق فى تشارلز هو ... ماذا سأفعل بحق الشيطان معك ؟ لقد فكرت بالفعل أن أنهى عمله هنا والآن ، وأتركه إلى الأبد متجهاً إلى لندن . بيد أن تقاليد الرواية الفيكترية لم تكن لتسمح بالنهايات المفتوحة غير المحددة ؛ كما أننى قد ساندت سابقاً الحرية التى يجب أن تُعطى للشخصيات ، ومشكلتى بسيطة ، فإن ما يريده تشارلز واضح . إن الأمر كذلك بالفعل . ولكن ماتريده البطلة ليس بمثل ذلك الوضوح ؛ وأنا لست متأكداً بالمرة أين هى الآن .

وفى روايات صمويل بيكيت ، خاصة أواخر أعماله ، يكثر التردد . ورواية " ما لا اسم له " ( التى نُشرت أصلاً بالفرنسية عام ١٩٥٢ ) هى من روايات تيار الوعي ، بيد أنها ليست كرواية جيمس جويس " عوليس " حيث تتبع لنا مناظر دبلن وأصواتها روائحها وصخبها البشرى فى تحديد نشيط عن طريق الانطباعات الشعورية للشخصيات الرئيسية وأفكارها وذكراياتها . فكل ما نجده فى رواية بيكيت صوت راوٍ يتحدث إلى نفسه أو يستنسخ أفكاره الداخلية حين تمر على ذهنه ، تواقاً للعدم والصمت ، ولكنه مساق للمضى قدماً فى سرده على الرغم من أنه لا يحتوى على قصة تستحق الرواية ؛ وهو غير متأكد من أى شئ ولا حتى من موضعه فى المكان والزمان .

والراوى المجهول يجلس فى مكان غامض معتم ، لا يستطيع أن يرى حدوده أو أن يلمسها بيده ، فى حين هناك شخوص لا تكاد تبين ، بعضها فيما يبدو شخصيات من روايات بيكيت السابقة ، تتحرك حواليه - أو هل هو الذى يتحرك حولها ؟ وهو يعرف أن عينيه مفتوحتان " بسبب الدموع التى تتساقط منهما دون توقف " . أين هو ؟ يمكن أن يكون فى الجحيم . ويمكن أن يكون فى مرحلة خرف الشيخوخة ، ويمكن أن يكون الموضوع هو ذهن الكاتب الذى يتعين عليه الاستمرار فى الكتابة على الرغم من أنه لم يعد لديه شئ يقوله ، لأنه لم يعد هناك شئ جدير بالقول عن الوضع الإنسانى ، أم هل أن كل هذه الأحوال واحدة فى جوهرها وتشكل الشئ نفسه ؟ وتنطبق رواية ما لا اسم له فيما يبدو على تعبير رولان بارت " درجة الصفرة فى الكتابة " ، حيث " ينهزم الأدب ، وتتعرى إشكاليات البشر وتُقدم دونما زخرف ، ويصبح الكاتب أميناً بصورة لا رجعة فيها " .

والخطاب ، بدلاً من أن يتقدم ، يتراجع عن طريق التراكم ، عن طريق نوع من الإلغاء الذاتى ، خطوة إلى الأمام ، خطوة إلى الخلف ، تتابع إثباتات متناقضة لا

يفصل بينها سوى علامة الفاصلة وليس العبارات المألوفة مثل " ولكن " أو " بالرغم من " . ويحاول المتكلم نفسه قائلًا : " تقدم إلى الأمام " ؛ ثم يضيف على الفور متهمًا : " أتدعو هذا تقدماً ، أتدعو ذلك إلى الأمام ؟ " . كيف وصل إلى المكان الذي هو فيه : " هل يكون الأمر أنني يوماً ما قد بدأت أول خطوة فبقيت في الداخل ؟ " . وللتوقيف سؤال آخر : " في الداخل أين ؟ " . ثم يترك السؤال الأول : " لا يهم كيف حدث ذلك " . ولكن حتى هذه الحركة السلبية تفترض الكثير : " ذلك ، تقول ذلك ، دون أن تعرف عما تتكلم " .

كان بيكيت من أتباع مذهب التفكيكية قبل أن تتشكل : " يبدو أنني أتكلم ، ولكنه ليس أنا ، عن نفسي ، ولكن ليس عن نفسي " . فهذه الجملة تهاجم أسس التقاليد الهيومانية الراسخة عن قصص السيرة الذاتية والسيرة الذاتية القصصية ، من " روبنسون كروزو " ، " مروراً بـ " آمال كبار " ، حتى " البحث عن الزمن الضائع " ، بما تعد به من التوصل إلى معرفة الذات . وقد استبق بيكيت فكرة " دريدا " عن " الاختلاف والإرجاء " المحتومين للخطاب اللفظي : الـ " أنا " التي تتحدث و تختلف دائماً عن الـ " أنا " التي يجري الحديث عنها ؛ بينما يتم دائماً إرجاء الانطباق التام للغة على الواقع . " نبدأ بهذا القليل من الملاحظات العامة " . وهذه الصيغة ، التي لا تعنى عادة الكثير ، تكتسب سمة الكوميديا السوداء في إطار ذلك الفراغ المعرفي . كيف يواصل الراوي سرده ، " عن طريق عبارات إثبات وعبارات نفى تنقض معناها حين النطق بها " ( أي التناقض الذاتي ) أم " عن طريق التردد الخالص المجرد ؟ " . والتردد هو الوسيلة المجازية المفضلة لدى النقاد التفكيكيين ، لأنه يمثل الطريقة التي تعمل بها كل النصوص على تقويض إدعاءاتها هي ذاتها بأنها تقدم معنى محدداً . بيد أن اعتراف الراوي لاحقاً بأنه يذكر التردد دون أن يعرف ماذا تعنيه تلك الكلمة ، هو إلغاء للتردد .

" لا بد أن يكون هناك طرق أخرى . وإلا كان الأمر مينوساً منه تماماً ، ولكن الأمر مينوْس منه تماماً " ، والأمر العجيب أن قراءة هذا النص المتشائم المظلم ، الذي يشيع الشك في كل كلماته ، لا تولد اكتئاباً عميقاً ، بل على العكس ، فهو يخلق انطباعات فكهاً مؤثراً ، بل وإيجابياً على نحو يثير الدهشة ، لصمود الروح الإنسانية في وجه الشدائد ، وكلماته الأخيرة المشهورة هي : " لا بد أن تمضي قُدماً ، لا أستطيع أن أمضي قدماً ، لسوف أمضي قُدماً " .

## النهاية

إن القلق الذى لا بد وكان يعانى منه هنرى وكاثرين فى تلك اللحظة من لحظات العلاقة التى ربطت بينهما ، ويعانى منه كذلك كل من كان له صلة بأى منهما ، بالنسبة لما ستتطور إليه تلك العلاقة مستقبلا ، من الصعب أن ينتقل إلى صدور قرائى ، لأنهم لا بد وقد حدسوا ، من قلة الصفحات المتبقية من الكتاب ، أننا نقرب حثيثاً من السعادة الكاملة .

دير نور ثانجر : جين أوستن ( ١٨١٨ )

ونظر إليه رالف دون أن ينطق بحرف ، واللحظة مرت بخاطره صورة كالشهاب المارق للسحر العجيب الذى كان يكتنف الشاطئ فى يوم من الأيام . ولكن الجزيرة كانت محترقة كالخشب الميت - مات سيمون ، وجاك ... . وبدأت الدموع تتساب ، بينما اهتز جسده بالنشيج ، كانت أول مرة منذ وصلوا إلى الجزيرة يطلق فيها العنان للدموع والنشيج ؛ تهزه تشنجات حزن هائلة أخذت تلوى جسده كله ، وعلا نحيبه تحت الدخان الأسود الذى يتصاعد من ركاب الجزيرة المحترق ؛ وبدأ الأولاد الصغار الآخرون ، وكأنا سرت العنوى إليهم ، فى الارتجاف والنحيب كذلك . وفى وسطهم ، طفق رالف ، بجسده القذر وشعره الأشعث وأنفه السيال ، يبكى نهاية البراعة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى وأحسن الضابط ، وقد أحاطت به كل هذه الضوضاء ، بالعطف ويشىء من الإحراج ، وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتاً يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقاً عينيه لتستقرا على الطرادة المزدانة فى الأفق البعيد .

وليام جولدنج : سيد الذباب ( ١٩٥٤ )

قالت جورج إليوت : " نهايات الروايات هي أضعف نقطة عند معظم المؤلفين ؛ بيد أن بعض الخطأ يكمن في طبيعة النهاية ذاتها ، التي هي - في أحسن حالاتها - شيئاً سلبياً " ، وكان ختام القصص مزعجاً بصفة خاصة بالنسبة للروائيين الفيكتوريين لأنهم كانوا دائماً يتعرضون لضغط القراء والناشرين كيما يجعلوا نهاياتهم سعيدة ، وكان الفصل الأخير من الروايات يُعرف لدى أبناء الصنعة باسم " جمع الشمل " ، الذي وصفه " هنري جيمس " ساخراً بأنه " توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين ؛ والفقرات الملحقة والملاحظات البهيجة " ، ولقد كان جيمس نفسه رائد النهاية " المفتوحة " للرواية الحديثة ، فكان كثيراً ما يُنهي الرواية في منتصف محادثة ، تاركاً عبارة معلقة يرن صداها في الهواء ، وإن كانت مبهمة : " قال سترذر : " إذن هذا هو الأمر " ( السفراء ) .

وعلى النحو الذي بينته جين أوستن في ملاحظة جانبية ميتاقصصية في الفقرة المقتبسة من " دير نورثانجر " ، لا يمكن للروائي أن يخفى عن قارئه الوقت الذي ستنتهي فيه القصة ( كما بوسع مؤلف المسرحية أو مخرج الفيلم ، مثلاً ) ، لأن النهاية تدل عليها قلة الصفحات المتبقية . وحين يُنهي جون فاولز " عشيق الضابط الفرنسي " نهاية " جمع الشمل " على نحو يتهم به على القصة الفيكتورية ( حيث يستقر تشارلز في سعادة مع إرنستينا ) فإن ذلك لا يخدعنا ، لأننا نعرف أنه لا يزال أمامنا ربع الكتاب ، وفي ذلك الربع ، يواصل فاولز قصة بحث تشارلز عن سارة ، ويقدم لنا نهايتين بديلتين أخريين ، تنتهي إحداهما نهاية سعيدة للبطل ، والأخرى نهاية سيئة . وهو يدعونا إلى الاختيار منهما ، وإن كان يشجعنا ضمناً أن نختار النهاية الثانية بوصفها الأكثر أصالة ، ليس لأنها أكثر مدعاة للحزن ، بل لأنها أكثر انفتاحاً ، مع الإحساس بالحياة تتجه إلى مستقبل غامض .

وربما يجب علينا أن نميز بين نهاية حكاية الرواية - أي حل أو عدم الحل المقصود للأسئلة القصصية التي أثارها في أذهان قرائها - وبين آخر صفحات النص ، التي تكون عادة نوعاً من الخاتمة أو الحاشية الملحقة ، إبطاء لطيف للخطاب وهو ينحو إلى التوقف . بيد أن ذلك لا يكاد ينطبق على روايات السير وليام جولدنج ، الذي تنحو صفحاتها الأخيرة إلى إلقاء كل شيء مضى في ضوء جديد ومفاجيء ، فرواية " بينشر مارتن " ( ١٩٥٦ ) ، مثلاً ، تبدو وكأنها قصة النضال اليائس وغير الناجح في النهاية

لبحار أصابت الطوربيدات سفينته ، للبقاء حياً فوق صخرة جرداء فى وسط المحيط الأطلسى ، ولكن الفصل الأخير يكشف أنه مات وهو يرتدى حذاءه العسكرى طويل الرقبة ، مما يوجب إعادة تفسير القصة كلها بوصفها نوعاً من رؤيا الغرق أو تجربة المظهر بعد الموت . أما نهاية روايته "الرجال الورق" ( ١٩٨٤ ) فهي تُبقى دفعتها الختامية حتى آخر كلمة ينطق بها الراوى ، التى تقطعها رصاصة : " كيف بحق الشيطان يتمكن ريك ل . تكرر أن يحصل على مسد " ...

وذلك النوع من النقلة التى تقع فى آخر لحظة هو عموماً من صفات القصة القصيرة عنها الرواية . ويمكن للمرء بالفعل أن يقول إن القصة القصيرة أساساً " ذات توجه نحو النهاية " ، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة وهو يتوقع أن يصل إلى نهايتها بسرعة ، بينما يبدأ القارئ مطالعة الرواية بون أى فكرة محددة متى سينتهى منها ، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة فى جلسة واحدة ، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة ؛ بينما نلتقط الرواية وننحىها جانباً فى فترات متقطعة ، وقد نشعر بأسف إيجابى عند الوصول إلى نهايتها ، وقد تعود الروائيون القدامى على استغلال هذه الرابطة العاطفية التى تصل بين القارئ والرواية خلال تجربة القراءة . ففيلدينج ، على سبيل المثال ، يبدأ الكتاب الأخير من روايته " توم جونز " بفصل : " وداع للقارئ " :

لقد وصلنا الآن أيها القارئ إلى المرحلة الأخيرة من رحلتنا الطويلة . وبما أننا قد رحلنا سوياً خلال الكثير من الصفحات ، فلننتصرف تجاه أحدهما الآخر كرفاق سفر ، فى مركبة ، قضياً أياماً عديدة بصحبة أحدهما الآخر ؛ واللذان - رغم أى مضايقات أو عداوات صغيرة تكون قد نشأت أثناء الطريق - يتصافيان فى النهاية ، ويصعدان لآخر مرة إلى مركبتهما فى حبور ومزاج رائع ؛ إذ إنه من الممكن ، فى هذه المرحلة ، لنا كما هو الأمر لهما ، ألا يلتقيا مرة أخرى على الإطلاق .

ولقد كان يمكن لنهاية " سيد الذباب " أن تكون نهاية مريحة مشجعة ، لأنها تقدم منظوراً لوجهة نظر أحد الكبار فى قصة كانت حتى تلك المرحلة " قصة أولاد " ، من نوع مغامرة " جزيرة المرجان ، ولكنها تتطور إلى شئ مفزع ، ثمة مجموعة من التلاميذ البريطانيين تلقى بهم المقادير إلى جزيرة استوائية مهجورة فى ظروف غير

واضحة ( رغم وجود شواهد قد تتصل بنشوب حرب ) ، فيعودون سريعاً إلى حالة البداوة والخرافة ، وينحو سلوك هؤلاء الصبية ، وقد تحرروا من قيود مجتمع الكبار المتمدين وتعرضوا للجوع والوحدة والخوف ، إلى الانتقال من طور اللعب والتسلية إلى طور العنف القبلى ، ويموت اثنان من الصبية ، ويهرب البطل رالف بحياته من مجموعة مطارديه المتعطشين لسفك الدماء والذين يهددونه بحراب خشبية ، ومن النيران التى أضرمت فى الغابة عمداً ، فيجد نفسه وجهاً لوجه مع ضابط بحرى هبط لتوّه على شاطئ الجزيرة ، بعد أن تنبّهت سفينته إلى الدخان المتصاعد . ويلقى الضابط وهو يرقب الصبية بأسلحتهم وطلاء القتال على وجوههم : " صبية يلعبون " .

ويشكل ظهور الضابط عنصر مفاجأة وراحة كبرى بالنسبة إلى القارئ كما هو الحال بالضبط بالنسبة إلى رالف ، ولقد استغرقتنا القصة وتعاطفنا مع محنة رالف ، إلى حد أننا نسينا أنه هو وأعداؤه القساة ما هم إلا صبية لم يبلغوا بعد طور المراهقة ، ففجأة ، من خلال عيني الضابط ، نراهم على حقيقتهم ، مجرد حفنة من الأطفال القذرين رثى الثياب ، ولكن جولدنغ لا يسمح لهذا الأثر بأن يقوض الحقيقة الجوهرية لما جرى من قبل ، أو أن يصور استعادة " الحالة الطبيعية " على هيئة نهاية سعيدة مريحة ، ذلك أن الضابط البحرى لن يفهم أبداً التجربة التى مر بها رالف ( والقارئ من خلاله ) ، والتى أخصت على نحو بليغ فى الفقرة قبل الأخيرة من الرواية : " نهاية البراءة ، وظلمة قلب الإنسان ، وسقوط الصديق المخلص الحكيم المسمى بيجى " . إنه لن يفهم أبداً لماذا انتقل نسيج رالف كالعدوى إلى الأولاد الآخرين ، " وأدار لهم ظهره كيما يعطيهم وقتاً يلتقطون فيه أنفاسهم ؛ وانتظر ، مطلقاً عينيه لتستقرا على الطرادة المزدانة فى الأفق البعيد " . وتتطلب العبارة الأخيرة فى أى قصة رنيناً خاصاً لمجرد أنها الأخيرة ، ولكن تلك العبارة غنية بالسخرية ، ذلك أن نظرة الرجل إلى " الطرادة المزدانة " تنطوى على المداراة ، على الهروب من الحقيقة ، على التواطؤ فى شكل مؤسسى من أشكال العنف - الحرب الحديثة - التى تعادل العنف البدائى للأولاد المنبوذين ، وإن كانت تختلف عنها كذلك .

وقد يذكر القراء الأليفون بروايتى " تغيير الأمكنة " أن القطعة المقتبسة من " دير نورثانجر " فى أول هذا الفصل ، قد ذكرها فيليب سوالو واستشهد بها موريس زاب فى آخر صفحة من روايتى تلك ، وقد ابتعثها فيليب كى يصور اختلافاً مهماً بين إحساس المشاهدين بنهاية فيلم ما وإحساس القارئ بنهاية رواية ما :



"إن ذلك شيء لا يملك الروائي أن يخفيه أليس كذلك ، أن روايته على وشك أن تنتهى ؟ ... إنه لا يملك أن يخفى قلة عدد الصفحات المتبقية ... إذ إنك تشعر وأنت تقرأ أنه لم يتبق إلا صفحة أو صفحتين من الكتاب ، وتتهيا لإغلاقه ، ولكن فى حالة الفيلم ، ليس هناك من سبيل للاستدلال على ذلك ، خاصة هذه الأيام بعد أن أصبحت الأفلام فضفاضة البناء وأكثر غموضاً مما كانت عليه سابقاً ، وليس هناك من سبيل إلى معرفة أى لقطة ستكون الأخيرة ؛ فالفيلم يمضى قدماً ، كما تمضى الحياة قدماً ، فالناس يقومون بأعمالهم ، ويشربون ، ويتحدثون ، ونحن نرقبهم ، وفى أى لحظة يختارها المخرج ، نون إنذار ، ودون حل أى شيء ، أو تفسير أو جمع شمل أى شيء ، يمكن ببساطة أن تأتى ... النهاية .

وفى تلك المرحلة من الكتاب ، كان فيليب يُقدّم بوصفه شخصية فى سيناريو أحد الأفلام ، وعلى الفور بعد حديثه ذاك ، تنتهى الرواية ، هكذا :  
ويهب فيليب كتفيه ، وتتوقف الكاميرا وقد تجمد فى منتصف حركته .

## النهاية

وقد أنهيتُ تلك الرواية بهذا الشكل لعدة أسباب مترابطة . فمن جهة ، تشكل الرواية كوميدياً جنسية عن " تبادل الزوجات على نطاق متعدد القارات " ، وتتعلق القصة بحياة اثنين من الأساتذة ، أحدهما أمريكى والآخر بريطانى ، يقومان فى عام ١٩٦٩ بتبادل عملهما ، ويبدأن علاقة غرامية مع زوجة أحدهما الآخر ، بيد أن الشخصيتين الرئيسيتين يتبادلان الكثير بالإضافة إلى ذلك خلال سياق الرواية - القيم ، والاتجاهات ، واللغة - وتقريباً كل حادثة تقع فى مكان من المكانين تجد مثيلتها أو صورتها المنعكسة فى المكان الآخر ، وبينما كنت أطور هذه الحبكة المتسقة والتي ربما تكون متوقعة ، شعرت بالحاجة إلى تقديم بعض التنوع والمفاجآت للقارئ على مستوى آخر للنص ، وبناء عليه ، كتبتُ كل فصل من فصول الرواية بأسلوب أو شكل مختلف . وكانت النقلة الأولى غير جذرية نسبياً - من السرد فى الزمن الحاضر فى الفصل الأول

إلى السرد فى الزمن الماضى فى الفصل الثانى ، ولكن وضعت الفصل الثالث فى صورة رسائل ، ويتألف الفصل الرابع من اقتطاعات من صحف ووثائق أخرى من المفروض أن تقوم الشخصيات بقراءتها ، والفصل الخامس تقليدى فى أسلوبه ، ولكنه ينحرف أيضاً عن النمط المتقاطع للفصول السابقة ، فيقدم التجارب المتداخلة للشخصيتين الرئيسيتين فى مقاطع تتابعية .

وبينما كانت الرواية تتقدم ، تزايد إحساسى بمشكلة كيفية إنهاؤها بصورة مرضية بالنسبة للشكل والمحتوى على حد سواء ، وفيما يتعلق بالشكل ، كان واضحاً لى أن الفصل الأخير لا بد وأن يعرض النقلة السردية الأكبر والأشد مدعاة للدهشة ، وألا يخاطر بأن يصبح مجرد إحبط جمالى للذروة ، أما بخصوص المستوى القصصى فقد وجدت نفسى غير راغب فى حل حبكة تبادل الزوجات ، لأن ذلك سيعنى حل الحبكة الثقافية أيضاً . فمثلاً ، لو قرر فيليب البقاء مع ديزيريه زاب ، فإن ذلك يستتبع اتخاذ قراراً بالبقاء فى أمريكا أو الرغبة من جانبها فى الذهاب إلى إنجلترا ، وهكذا . لم أكن أريد ، بوصفى المؤلف الضمنى ، أن أقرر مساندة هذه العلاقة أو تلك ، هذه الثقافة أو تلك . ولكن ، كيف السبيل إلى " الخروج " بنهاية تتصف جذرياً بعدم التحديد لحبكة كانت حتى ذلك الوقت عادية ومتسقة فى بنائها مثل الرقصة الرباعية ؟

وقد بدت فكرة كتابة الفصل الأخير ( الذى يسمى " النهاية " ) على شكل سيناريو الفيلم حلاً طيباً لكل هذه المشاكل بضربة واحدة . فأولاً ، تعمل مثل هذه النهاية على إرضاء الحاجة إلى تغيير منحى الخطاب الروائى " العادى " . وثانياً ، فإنها تحررنى ، بوصفى المؤلف الضمنى ، من الاضطرار إلى الحكم على مزاعم الشخصيات الأربع الرئيسية ، أو الفصل بينهم ، نظراً لعدم وجود أثر نصى لصوت المؤلف فى سيناريوهات الأفلام التى تتكون من حوار ووصف موضوعى لاشخصانى لسلوك الشخصيات الخارجى ، ويلتقى فيليب وديزيريه وموريس وهيلارى فى نيويورك ، فى نقطة متوسطة بين الساحل الغربى الأمريكى والوسط الغربى لإنجلترا ، كيما يناقشون مشاكلهم الزوجية ؛ وخلال أيام قليلة ، يبحثون كل حل ممكن للقصة - بأن يحصل الجميع على الطلاق ويتزوج كل واحد بعشيقتة ؛ أن يعود كل زوج إلى زوجته ؛ أن ينفصل الأزواج والزوجات ثم لا يتزوجون ثانية .. وهلم جرا ، ولكنهم لا يصلون إلى نتيجة ، وأعتقد أننى وجدت سبيلاً لتبرير رفضى أى حل لرواية " تغيير الأمكنة " بنوع

من النكتة الميتاقصصية ، بأن جعلت فيليب يلفت الانتباه إلى أن الأفلام أكثر قبولا للنهايات غير المحلولة عنها في الروايات ، فى الوقت نفسه الذى قدمته فيه بوصفه شخصية فى فيلم بداخل رواية ، وفى الواقع ، إن الرغبة الإنسانية فى اليقين والحلول والنهايات هى رغبة عارمة ومتأصلة ، لدرجة أن تلك النهاية لم تكن مرضية لكل القراء ، واشتكى لى بعضهم أنهم قد شعروا أننى قد خدعتهم بها . بيد أنها قد أرضتني " أنا " ( وكان لها مزيد الفضل بعد ذلك حين قررت استخدام الشخصيات الرئيسية من جديد فى رواية تالية هى " عالم صغير " ، بأن كانت أمامى الحرية الكاملة أن أطور حياتهم كيفما أشاء ) .

غير أن العبرة من هذه الحكاية ليست الدفاع عن نهاية روايتي " تغيير الأمكنة " ، بل البرهنة على أن قرار كيفية تناولها يتصل بجوانب أخرى كثيرة فى الرواية ، جوانب ناقشتها فى أماكن أخرى من هذا الكتاب تحت مختلف العناوين ، مثلاً ، ( ١ ) وجهة النظر [ شكل سيناريو الأفلام يغنى عن الحاجة إلى اختيار وجهة نظر ، التى تؤدي حتماً إلى الانحياز إلى الشخص الذى تتبدى الرواية من خلال وجهة نظره ] ، ( ٢ ) التشويق [ تأجيل الرد على السؤال السردى : كيف ستُحل عقدة الخيانة الزوجية ، حتى آخر صفحة من الرواية ] ، ( ٣ ) المفاجأة [ رفض الإجابة على السؤال السابق ] ، ( ٤ ) التناص [ الإشارة إلى جين أوستن ، وهى إشارة طبيعية ومناسبة من حيث إن كلا من فيليب سولو وموريس زاب متخصص فى أعمالها ] ، ( ٥ ) البقاء على السطح [ أثر آخر من آثار شكل سيناريو الأفلام ] ، ( ٦ ) العناوين والفصول [ التورية فى عنوان الرواية - الأمكنة التى تتغير ، الأماكن التى يتغير فيها المرء ، المواقف المتبادلة - أدت إلى سلسلة من العناوين التى تتناسب معها للفصول - " هروب " ، " استقرار " ، " تراسل " ... إلخ ، وأخيراً " النهاية " ، وهى بالإنجليزية اسم ومفعول ومصدر : هذه هى نهاية الكتاب ، هذا هو كيف ينتهى ، هذا هو كيف أنهيه ] ، ( ٧ ) الميتاقصة [ النكتة فى السطور الأخيرة هى على القارئ وعلى توقعاته ، ولكنها تتصل أيضاً بنكتة ميتاقصصية جارية عن كتاب إرشادى يسمى " فلنكتب رواية " يجده موريس زاب فى مكتب فيليب سوالو ، وهو كتاب يقدم تعليقاً ساخراً على نقلات التكنيك فى الرواية . وهو يبدأ : " كل رواية يجب أن تحكى قصة ، وهناك ثلاثة أنواع من القصص ، القصة

التي تنتهى نهاية سعيدة ، والقصة التي تنتهى نهاية غير سعيدة ، والقصة التي تنتهى نهاية لا هى سعيدة ولا غير سعيدة ، أو ، بالأحرى ، التي لا تنتهى فى الواقع أبداً " [ . وبوسعى ، دون صعوبة كبيرة ، أن أناقش تلك النهاية تحت عناوين أخرى ، مثل "إزالة الألفة" و . " التكرار " و " الرواية التجريبية " و " الرواية الكوميدية " و " التجلى " و " الصدفة " و " السخرية " و " الدافع " و " الأفكار " و " التردد " ، بيد أننى لن أطيل فى هذه النقطة - وهى ببساطة أن القرارات المتعلقة بجوانب أو عناصر معينة فى رواية ما ، لا يمكن اتخاذها بمعزل عن الجوانب والعناصر الأخرى فيها ، التى تؤثر فيها وتتأثر بها . فالرواية هى Gestalt ، وهى كلمة ألمانية لا معادل دقيق لها بالإنجليزية ، وقد عرّفها القاموس الذى استخدمه بأنها " نمط أو بناء يجوز صفات فى كُله المتكامل ، ولا يمكن وصفه بمجرد تجميع أجزائه .

## المشروع القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التي حققتها مشروعات الترجمة التي سبقته في مصر والعالم العربي ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

- ١ - الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .
- ٢ - التوازن بين المعارف الإنسانية في المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .
- ٣ - الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .
- ٤ - ترجمة الأصول المعرفية التي أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعي في الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التي تضع القارئ في القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .
- ٥ - العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- ٦ - الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .



## المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفتيش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقتصم وعبد الجليل الأزبى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوذة وألف خوذة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

- ٢٦ - نظريات السرد الحديثة  
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها  
٢٨ - نقد الحداثة  
٢٩ - الإغريق والحسد  
٤٠ - قصائد حب  
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية  
٤٢ - عالم ماك  
٤٣ - اللهب المزدوج  
٤٤ - بعد عدة أهصاف  
٤٥ - التراث المغفور  
٤٦ - عشرون قصيدة حب  
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)  
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية  
٤٩ - الإسلام فى البلقان  
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير  
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية  
٥٢ - العلاج النفسى التدعيمى  
٥٣ - الدراما والتعليم  
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح  
٥٥ - ما وراء العلم  
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)  
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)  
٥٨ - مسرحيتان  
٥٩ - المحبرة  
٦٠ - التصميم والشكل  
٦١ - موسوعة علم الإنسان  
٦٢ - لذة النص  
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)  
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)  
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى  
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية  
٦٧ - مختارات  
٦٨ - نقاشا العجوز وقصص أخرى  
٦٩ - العالم الإسلامى فى أول القرن العشرين  
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية  
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى
- والاس مارتن  
بريجيت شيفر  
ألن تورين  
بيتر والكوت  
أن سكستون  
بيتر جران  
بنجامين بارير  
أوكتافيو پاث  
الدوس هكسلى  
روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين  
بابلو نيرودا  
رينيه ويليك  
فرانسوا بوما  
ه . ت . نوريس  
جمال الدين بن الشيخ  
داريو بيانوييا وخ . م بينياليستى  
بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .  
روجسيفيتز وروجر بيل  
أ . ف . ألنجلتون  
ج . مايكل والتون  
جون بولكنجهوم  
فديريكو غرسية لوركا  
فديريكو غرسية لوركا  
فديريكو غرسية لوركا  
كارلوس مونييث  
جوهانز ايتين  
شارلوت سيمور - سميث  
رولان بارت  
رينيه ويليك  
آلان وود  
برتراند راسل  
أنطونيو جالا  
فرناندو بيسوا  
فالنتين راسبوتين  
عبد الرشيد إبراهيم  
أوخينيو تشانج رودريجت  
داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد  
ت : جمال عبد الرحيم  
ت : أنور مفيث  
ت : منيرة كروان  
ت : محمد عيد إبراهيم  
ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد  
ت : أحمد محمود  
ت : المهدي أخريف  
ت : مارلين تادرس  
ت : أحمد محمود  
ت : محمود السيد على  
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد  
ت : ماهر جويجاتي  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكى  
ت : محمد أبو العطا  
ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش  
ت : مرسى سعد الدين  
ت : محسن مصيلحي  
ت : على يوسف على  
ت : محمود على مكى  
ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى  
ت : محمد أبو العطا  
ت : السيد السيد سهيم  
ت : صبرى محمد عبد الفنى  
مراجعة وإشراف : محمد الجوهري  
ت : محمد خير البقاعى .  
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد  
ت : رمسيس عوض .  
ت : رمسيس عوض .  
ت : عبد اللطيف عبد الحليم  
ت : المهدي أخريف  
ت : أشرف الصباغ  
ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى  
ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد  
ت : حسين محمود



- ٧٢ - السياسى العجوز ت . س . إليوت
- ٧٣ - نقد استجابة القارئ چين . ب . توميكنز
- ٧٤ - صلاح الدين والمالِك في مصر ل . ا . سيمينوفا
- ٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
- ٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى مجموعة من الكتاب
- ٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك
- ٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
- ٧٩ - شعرية التأليف بورييس أوسبىنسكى
- ٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
- ٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
- ٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
- ٨٣ - مختارات غوتفريد بن
- ٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
- ٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
- ٨٦ - طول الليل جمال مير صادقى
- ٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
- ٨٨ - الابتلاء بالتقرب جلال آل أحمد
- ٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جينز
- ٩٠ - رسم السيف (قصص) نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية
- ٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
- ٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
- الإسبانيون أمريكي المعاصر مايك فيذرستون وسكوت لاش
- ٩٣ - محدثات العولمة صمويل بيكيت
- ٩٤ - الحب الأول والصحة أنطونيو بوپرو بايخو
- ٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني قصص مختارة
- ٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل
- ٩٧ - هوية فرنسا (مج ١) نماذج ومقالات
- ٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روبنسون
- ٩٩ - تاريخ السينما العالمية بول هيرست وجراهام تومبسون
- ١٠٠ - مساطة العولمة بيرنار فاليط
- ١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى
- ١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤيد
- ١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء برتولت بريشت
- ١٠٤ - أوبرا ماهوجنى چيرارچينيت
- ١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيسوس روبييرامتى
- ١٠٦ - الأدب الأندلسى نخبة
- ١٠٧ - صررة اللدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر
- ت : فؤاد مجلى
- ت : حسن ناظم وعلى حاكم
- ت : حسن بيومى
- ت : أحمد درويش
- ت : عبد المقصود عبد الكريم
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : أحمد محمود ونورا أمين
- ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
- ت : مكارم الغمرى
- ت : محمد طارق الشرقاوى
- ت : محمود السيد على
- ت : خالد المعالى
- ت : عبد الحميد شبيحة
- ت : عبد الرازق بركات
- ت : أحمد فتحى يوسف شتا
- ت : ماجدة العنانى
- ت : إبراهيم الدسوقى شتا
- ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
- ت : محمد إبراهيم مبروك
- ت : محمد هناء عبد الفتاح
- ت : نادية جمال الدين
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : فوزية العشماوى
- ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
- ت : إيوار الخراط
- ت : بشير السباعى
- ت : أشرف الصباغ
- ت : إبراهيم قنديل
- ت : إبراهيم فتحى
- ت : رشيد بنحدو
- ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
- ت : محمد بنيس
- ت : عبد الغفار مكاوى
- ت : عبد العزيز شبيب
- ت : أشرف على دعور
- ت : محمد عبد الله الجعيدى

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي مجموعة من النقاد  
١٠٩ - حروب المياه جون بولوك وعادل درويش  
١١٠ - النساء فى العالم النامى حسنة بيجوم  
١١١ - المرأة والجريمة فرانسيس هيندسون  
١١٢ - الاحتجاج الهادئ أرلين علوى ماكليود  
١١٣ - راية التمرد سادى پلانت  
١١٤ - مسرحيات حصاد كوني وسكان المستنقع وول شوينكا  
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده فرچينيا وولف  
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) سينثيا نلسون  
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام ليلى أحمد  
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر بث بارون  
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق أميرة الأزهرى سنيل  
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط ليلى أبو لغد  
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية فاطمة موسى  
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان جوزيف فوجت  
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية نيل الكسندر وفنابولينا  
١٢٤ - الفجر الكاذب چون جراى  
١٢٥ - التحليل الموسيقى سيدريك ثورپ ديفى  
١٢٦ - فعل القراءة قولفانج إيسر  
١٢٧ - إرهاب صفاء فتحى  
١٢٨ - الأدب المقارن سوزان باسنيث  
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة ماريا دولورس أسيس جاروته  
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية أندريه جوندرا فرانك  
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) مجموعة من المؤلفين  
١٣٢ - ثقافة العولة مايك فيذرستون  
١٣٣ - الخوف من المرايا طارق على  
١٣٤ - تشريح حضارة بارى ج. كيمب  
١٣٥ - المختار من نقد س. إليوت (ثلاثة أجزاء) ت. س. إليوت  
١٣٦ - فلاحو الباشا كينيث كونو  
١٣٧ - منكرات ضابط فى الحملة الفرنسية جوزيف مارى مواريه  
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف إيفيلينا تارونى  
١٣٩ - باريس فى باريس ريشارد فاچنر  
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار هيربرت ميسن  
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية مجموعة من المؤلفين  
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل أ. م. فورستر  
١٤٣ - قضايا التطوير فى البحث الاجتماعى ديريك لايدار  
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة كارلو جولونى
- ت : محمود على مكى  
ت : هاشم أحمد محمد  
ت : منى قطان  
ت : ريهام حسين إبراهيم  
ت : إكرام يوسف  
ت : أحمد حسان  
ت : نسيم مجلى  
ت : سمىة رمضان  
ت : نهاد أحمد سالم  
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال  
ت : ليس النقاش  
ت : بإشراف/ رؤوف عباس  
ت : نخبة من المترجمين  
ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال  
ت : منيرة كروان  
ت : أنور محمد إبراهيم  
ت : أحمد فؤاد بليغ  
ت : سمحه الخولى  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : بشير السباعى  
ت : أميرة حسن نويرة  
ت : محمد أبو العطا وآخرون  
ت : شوقى جلال  
ت : لويس بقطر  
ت : عبد الوهاب علوب  
ت : طلعت الشايب  
ت : أحمد محمود  
ت : ماهر شفيق فريد  
ت : سحر توفيق  
ت : كاميليا صبحى  
ت : وجيه سمعان عبد المسيح  
ت : مصطفى ماهر  
ت : أمل الجبورى  
ت : نعيم عطية  
ت : حسن بيومى  
ت : عدلى السمرى  
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥ - موت أرتيميو كروث كارلوس فوينتس  
 ١٤٦ - الورقة الحمراء ميجيل دى ليبس  
 ١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة تانكريد دورست  
 ١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية) إنريكي أندرسون إمبرت  
 ١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس عاطف فضول  
 ١٥٠ - التجربة الإغريقية روبرت ج. ليتمان  
 ١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) فرنان برودل  
 ١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى نخبة من الكتاب  
 ١٥٣ - غرام الفراعنة فيولين فاتويك  
 ١٥٤ - مدرسة فرانكفورت فيل سليتر  
 ١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر نخبة من الشعراء  
 ١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو  
 ١٥٧ - خسرو وشيرين النظامى الكنجوى  
 ١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢) فرنان برودل  
 ١٥٩ - الإيديولوجية ديفيد هوكس  
 ١٦٠ - آلة الطبيعة بول إيرليش  
 ١٦١ - من المسرح الإسباني اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا  
 ١٦٢ - تاريخ الكنيسة يوحنا الأسوي  
 ١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع ج ١ جوربون مارشال  
 ١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور) جان لوكوتير  
 ١٦٥ - حكايات الثعلب أ. ن. أفانا سيفا  
 ١٦٦ - العلاقات بين المتنبيين والطمانين في إسرائيل يشعياهو ليفمان  
 ١٦٧ - في عالم طاغور رابندرانات طاغور  
 ١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة مجموعة من المؤلفين  
 ١٦٩ - إبداعات أدبية مجموعة من المبدعين  
 ١٧٠ - الطريق ميغيل دليبيس  
 ١٧١ - وضع حد فرانك بيجو  
 ١٧٢ - حجر الشمس مختارات  
 ١٧٣ - معنى الجمال ولترت . ستيس  
 ١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء ايليس كاشمور  
 ١٧٥ - التليفزيون في الحياة اليومية لورينزو فيلشس  
 ١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية توم تيتنبرج  
 ١٧٧ - أنطون تشيخوف هنرى تروايا  
 ١٧٨ - مختارات من الشعر اليوناني الحديث نخبة من الشعراء  
 ١٧٩ - حكايات أيسوب أيسوب  
 ١٨٠ - قصة جاويد إسماعيل فصيح  
 ١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي فنسنت . ب . ليتش
- ت : أحمد حسان  
 ت : على عبد الرؤوف البعبي  
 ت : عبد الغفار مكاوى  
 ت : على إبراهيم على منوفى  
 ت : أسامة إسبر  
 ت : منيرة كروان  
 ت : بشير السباعى  
 ت : محمد محمد الخطابى  
 ت : فاطمة عبد الله محمود  
 ت : خليل كلفت  
 ت : أحمد مرسى  
 ت : مى التلمسانى  
 ت : عبد العزيز بقوش  
 ت : بشير السباعى  
 ت : إبراهيم فتحى  
 ت : حسين بيومى  
 ت : زيدان عبد الحليم زيدان  
 ت : صلاح عبد العزيز محجوب  
 ت : بإشراف : محمد الجوهري  
 ت : نبيل سعد  
 ت : سهير المصادفة  
 ت : محمد محمود أبو غدير  
 ت : شكرى محمد عياد  
 ت : شكرى محمد عياد  
 ت : شكرى محمد عياد  
 ت : بسام ياسين رشيد  
 ت : هدى حسين  
 ت : محمد محمد الخطابى  
 ت : إمام عبد الفتاح إمام  
 ت : أحمد محمود  
 ت : وجيه سمعان عبد المسيح  
 ت : جلال البنا  
 ت : حصه إبراهيم منيف  
 ت : محمد حمدي إبراهيم  
 ت : إمام عبد الفتاح إمام  
 ت : سليم عبدالأمير حمدان  
 ت : محمد يحيى

- ١٨٢ - العنف والنبوة      و . ب . بيتس      ت : ياسين طه حافظ
- ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما      رينيه جيلسون      ت : فتحى العشرى
- ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تقام      هانز إيندورفر      ت : دسوقي سعيد
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم      توماس تومسن      ت : عبد الوهاب علوب
- ١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل      ميخائيل أنوود      ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ١٨٧ - الأرضة      بزرّج علوى      ت : علاء منصور
- ١٨٨ - موت الأدب      الثين كرنان      ت : بدر الديب
- ١٨٩ - العمى والبصيرة      پول دى مان      ت : سعيد القانمى
- ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس      كونفوشيوس      ت : محسن سيد فرجاني
- ١٩١ - الكلام رأسمال      الحاج أبو بكر إمام      ت : مصطفى حجازى السيد
- ١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك      زين العابدين المراغى      ت : محمود سلامة علاوى
- ١٩٣ - عامل المنجم      بيتر أبراهامز      ت : محمد عبد الواحد محمد
- ١٩٤ - مخطرات من نقد الأنجلو - أمريكى      مجموعة من النقاد      ت : ماهر شفيق فريد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤      إسماعيل فصيح      ت : محمد علاء الدين منصور
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة      فالنتين راسبوتين      ت : أشرف الصباغ
- ١٩٧ - الفاروق      شمس العلماء شبلى النعمانى      ت : جلال السعيد الحفناوى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى      إيوين إمري وآخرون      ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية      يعقوب لنداوى      ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
- ٢٠٠ - ضحايا التنمية      جيرمى سيبروك      ت : فخرى لبيب
- ٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة      جوزايا رويس      ت : أحمد الأنصارى
- ٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج١      رينيه ويليك      ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ٢٠٣ - الشعر والشاعرية      أطفاف حسين حالى      ت : جلال السعيد الحفناوى
- ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم      زلمان شازار      ت : أحمد محمود هويدي
- ٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات      لويجى لوقا كافاللى - سفورزا      ت : أحمد مستجير
- ٢٠٦ - الهيولية تصنع علماً جديداً      جيمس جلايك      ت : على يوسف على
- ٢٠٧ - ليل إفريقي      رامون خوتاسنديز      ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ٢٠٨ - شخصية العريى فى المسرح الإسرائيلى      دان أوربان      ت : محمد أحمد صالح
- ٢٠٩ - السرد والمسرح      مجموعة من المؤلفين      ت : أشرف الصباغ
- ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى      سنائى الفرنوى      ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١١ - فردينان دوسوسير      جوناثان كلر      ت : محمود حمدي عبد الغنى
- ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان      مرزيان بن رستم بن شروين      ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ٢١٣ - مصر منذ قدم تلخين حتى رجل عبد الناصر      ريمون فلاور      ت : سيد أحمد على الناصرى
- ٢١٤ - قواعد جديدة المنهج فى علم الاجتماع      أنتونى جيدنز      ت : محمد محمود محى الدين
- ٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك ج٢      زين العابدين المراغى      ت : محمود سلامة علاوى
- ٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم      مجموعة من المؤلفين      ت : أشرف الصباغ
- ٢١٧ - مسرحيتان طليعيتان      سمويل بيكيت      ت : نادية البنهاوى
- ٢١٨ - راويلا      خوليو كورتازان      ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهبولة في الكون	بارى باركر	ت : علي يوسف علي
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت : رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت : نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت : السيد محمد نفاذى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابريل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد علي البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسباني فى القرن السابع عشر	موسى مارديا ديف بوركى	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : ماري تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيماي	ت : أمير إبراهيم العمري
٢٣٠ - عن الذباب والفتران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمي سالوم بيدال	ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هيرمان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سينسر تريمينجهام	ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس تبريزى ج ١	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت : أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روين فيدين	ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعري مديولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلرافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إميسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية ج ١	ليفى بروفنسال	ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبييل	ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت : توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابريل جرثيا ماركث	ت : علي إبراهيم علي منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والعداة فى مصر	ولتر أرمبرست	ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ - حقول عدن الخضراء	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ - لغة التمزق	دراجو شتامبوك	ت : رفعت سلام
٢٥٠ - علم اجتماع العلوم	بومنيك فينك	ت : ماجدة أباطة
٢٥١ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٥٢ - رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	ت : علي بدران
٢٥٣ - تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٢٥٤ - الفلسفة	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ - أفلاطون	ديف روينسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ - ديكارت	ديف روبنسون وجودي جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ - تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ - الفجر	سير أنجوس فريزر	ت : عبادة كحيلة
٢٥٩ - مختارات من الشعر الأرمني	نخبة	ت : فاروچان كازانچيان
٢٦٠ - موسوعة علم الاجتماع ج ٢	جوردون مارشال	ت : بإشراف : محمد الجوهري
٢٦١ - رحلة في فكر زكي نجيب محمود	زكي نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ - مدينة المعجزات	إنوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ - الكشف عن حافة الزمن	چون جرين	ت : علي يوسف علي
٢٦٤ - إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ - روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ - مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ - فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودى
٢٦٨ - ديوان شمس تبريزى ج ٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦٩ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ١	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ - وسط الجزيرة العربية وشرقها ج ٢	وليم جيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ - الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ - الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ - الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ - السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ - س. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ - فنون السينما	فرائك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ - الجينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ - البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ - الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ - من الألب الهندي الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ - الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ - طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ولبيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ - السهل يحترق	خوان روافو	ت : على البمبى
٢٨٤ - هرقل مجنوناً	يوريبيدس	ت : أحمد عثمان
٢٨٥ - رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ - رحلة إبراهيم بك ج ٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ - الثقافة والعولة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ - الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ١٠٢٤٦ / ٢٠٠١









# THE ART OF FICTION

## DAVID LODGE

«الفن الروائي مع أمثلة من نصوص كلاسيكية وحديثة» - لمؤلفه الناقد والروائي البريطاني المعاصر دافيد لودج - عمل من الأعمال المؤسسة لنقد الرواية في أواخر القرن العشرين . إن هذا الكتاب - الذي صدر لأول مرة عام ١٩٩٢ ، وكان أصلاً مجموعة مقالات نشرت في صحيفة «ذا إندبندانت» و«واشنطن بوست» - يقف جنباً إلى جنب مع أعمال سابقة لإدوين ميور و.م. فورستر وپرسی لبوك باعتباره من أنضج المحاولات لإقامة بويطيقا للرواية تسامت مع بويطيقا الشعر التي رفع أرسطو ومن تلوه منها القواعد . لقد سبق أن قدم المشروع القومي للترجمة عدة كتب مهمة عن بويطيقا الرواية لنقاد فرنسيين وأوربيين ، وها هو ذا يقدم اليوم عملاً ذا مذاق مغاير. إن لودج يفحص موضوعه تحت عناوين مختلفة مثل : الروائي المتفحم، والمترقب ، والرواية المكتوبة على شكل رسائل ، والنقلات الزمنية، والواقعية السحرية ، والرمزية ، كاشفاً عن ثراء الموروث الروائي منذ بداياته حتى ازدهاره في القرن التاسع عشر ثم في القرن العشرين ، وهو يوضح معنى المصطلحات التي من قبيل : المونولوج الداخلي ، والميتاقصة ، والتناص، والراوي الذي لا يُعتمد عليه بما يقرب هذه المفاهيم من أذهان القراء، متخصصين كانوا أو غير متخصصين.